Obras y Apuntes

Camila Henríquez Ureña

Tomo IV

OBRAS
Y
APUNTES

CAMILA HENRÍQUEZ UREÑA

Diagramación y corrección: Mabel Torres Fouz

Diseño de Portada: Ninón León de Saleme

Miembros de la comisión para la publicación de la Obra y Apuntes de la Profesora Emérita Salomé Camila Henríquez Ureña.

Lic. Luis F Céspedes Espinosa, Coordinador General
Jefe de los Asesores del Ministro
Ministerio de Educación Superior de Cuba

Dr. Andrés L. Mateo, Coordinador General
Subsecretario de Patrimonio Cultural
Secretaría de Estado de Cultura, República Dominicana

Dra. Nuria Gregori Torada , Coordinadora Técnica
Directora. Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba

Dr. Rogelio Rodríguez Coronel
Decano. Facultad de Artes y Letras,
Universidad de La Habana

Dra. Luisa Campuzano Sentí
Directora del Programa Estudio de la Mujer.
Casa de las Américas, Cuba.

Dr. Sergio Guerra Vilaboy
Jefe de Departamento de Historia,
Universidad de La Habana

Dr. Ramón Sánchez Noda
Director. Ministerio de Educación Superior de Cuba

Dra. María Dolores Ortiz Díaz
Profesora Emérita,
Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona. Cuba

Dr. Román García Báez
Director. Ministerio de Educación Superior de Cuba

Dra. Diony Durán Mañaricúa
Profesora Literatura Hispanoamericana. Cuba

Dra. Marcia Castillo Vega
Especialista del Instituto de Literatura y Lingüística de Cuba

Dra. María Elina Miranda Cansela
Jefa de la Cátedra Camila Henríquez Ureña .
Universidad de La Habana

NOTA ACLARATORIA

En la obra y apuntes de la Profesora Emérita Salomé Camila Henríquez Ureña es común encontrar frases o párrafos entrecomillados o referencias a pasajes o personajes que luego no aparecen a pie de página con las aclaraciones correspondientes, como es tradicional en los libros. Esto se debe a la práctica, universalmente válida, que siguen los profesores en la preparación de sus clases, y que después se aclaran en el aula, proceder que forma parte del ritual pedagógico.

Conocedora de la ejemplar honradez intelectual y personal de Camila, y su proverbial modestia, la Comisión que tuvo a su cargo la investigación de toda su papelería con el objetivo de realizar su publicación, estimó que era lo más adecuado respetar los originales y hacer la presente aclaración, teniendo en cuenta que Camila nunca consideró que dichos trabajos fueran a publicarse.

Así mismo consideró que con el objetivo de evitar repeticiones innecesarias se publicará en el tomo titulado *Documentos Varios* el catálogo donde aparecen clasificados cada uno de los documentos de Camila que se encuentran en los archivos del Insituto de Literatura y Linguística de Cuba. Solamente en el caso de aquellos en que fue necesario de ponerle un título por no poseerlo, se hará la correspondiente aclaración a pie de página.

Presentación.

Camila Henríquez Ureña no era una teórica de la literatura, ni una crítica profesional, pero sus concepciones estaban fundamentadas en el conocimiento de las corrientes de pensamiento teórico-literario más avanzadas de su época, sin que por ello apelara constantemente a la referencia ni a la presunción erudita. Hacía suyas, sobre todo, aquellas nociones que enriquecían y fundamentaban su robusta comprensión humanista de la literatura, tanto de la creación como de la lectura; su vocación de profesora y su habilidad como historiadora literaria y crítico, confluían en lo que llamó "su misión profesional": *enseñar a leer*, fomentar el gusto, la sensibilidad y la inteligencia para la apreciación de los textos, manera de propiciar una calidad de vida superior en el ser humano.

Por su propia formación, por la influencia de su hermano mayor, Pedro Henríquez Ureña, y luego por su magisterio en universidades norteamericanas, fertilizaron su pensamiento el debate de ideas dentro de la teoría literaria anglosajona, y resulta visible la huella, entre otras, de la obra de T. S. Eliot, así como de René

Wellek y Austin Warren, sobre todo de su ya madura *Teoría de la literatura*.

El criterio del autor de *La tierra baldía*, por ejemplo, acerca de que la grandeza de la obra literaria descansa en sus valores extraestéticos, interesa a la autora para desautorizar las elucubraciones de los formalistas rusos —a quienes conocía perfectamente— y sus seguidores. Por otro lado, así como en sus ideas pedagógicas están presentes las del puertorriqueño Eugenio María de Hostos, en sus concepciones literarias puede reconocerse resonancias de las propuestas de José Martí, de Alfonso Reyes, y también las del marxista peruano José Carlos Mariátegui. Recuerdo, con especial emoción, cuando, recién graduado, estudié bajo su tutelaje los presupuestos teórico-literarios y culturales de los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Otro aspecto relevante de sus reflexiones críticas fue su enfoque *historicista,* su apelación a la evolución de las culturas y los géneros para la explicación de los fenómenos contemporáneos, valladar efectivo frente a cualquier proclividad fenomenológica en el análisis literario. Así, su práctica hermenéutica de los textos literarios —como puede apreciarse en sus trabajos sobre obras, autores y corrientes literarias— tuvo siempre la finalidad de abrir puertas al conocimiento y a la comprensión de uno mismo y del mundo a través de la lectura.

A la formación de lectores dedicó su magisterio; más que a transmitir información —que, en su caso, era enciclopédica—, y una valoración sobre el hecho literario —siempre equilibrada y competente—, se empeñó, sobre todo, en modelar el gusto y la inteligencia para el diálogo con los libros, esos amigos que "nos enseñan a *ser*, nos *ayudan a vivir*", como dice a las reclusas en la

Cárcel de Mujeres de Guanabacoa[1], allá por 1936, cuando les habló en el acto de donación de una biblioteca.

Todos los textos que conforman el presente volumen están presididos por este propósito. No son abundantes, pero sí muy valiosos.

Desde los primeros, "El aprendizaje de la literatura" y "Los libros son esos amigos", hasta "Invitación a la lectura", su propuesta más abarcadora, el discurso de la autora cumple con una amable función de proselitismo por la lectura como senda del mejoramiento humano, teniendo en cuenta —como excelente profesora— la calidad y circunstancias del interlocutor. Precisamente por ello, se decidió iniciar la publicación con "Invitación...", al cual me referiré más adelante.

"El aprendizaje de la literatura" pudiera incluirse, con toda propiedad, en sus textos sobre la enseñanza. No obstante, esta conferencia de 1936, dedicada a los educadores de la Casa de Beneficencia de La Habana, mantiene absoluta vigencia, y ofrece la dimensión más útil de sus concepciones teórico-literarias. En "Los libros son esos amigos" —como se dijo: discurso pronunciado ante mujeres presas—, no sólo están presentes sus ideas en torno a la lectura y las funciones de la obra literaria, sino que también revela la sensibilidad de la oradora ante la situación de sus interlocutoras, su fe en el mejoramiento humano a través de la cultura, su noción del papel de la cultura en la elevación de la calidad de vida.

El artículo "Cómo nació la novela", publicado en 1937, posee el encanto del conocedor que sabe modelar su discurso sobre un asunto especializado para poder comunicarse con un amplio pú-

[1] Henríquez Ureña, Camila: Obras y Apuntes, T. II, p. 49, Editora Universal, 2004.

blico lector. Este texto, concebido en defensa de la novela en un momento en que —al menos en nuestro contexto latinoamericano— señoreaba la poesía, mantiene un carácter polémico por sus deslindes conceptuales en torno al género basados en un saber erudito.

"La interpretación del poema" y "Función social de la poesía" son dos aristas de un mismo fenómeno. El primero es una entusiasta reseña del recital ofrecido por la declamadora española Carmina Benguría, quien, con su arte de la interpretación, revivió los tiempos juglarescos en que la poesía era un espacio de comunión humana, del goce rítmico y musical del decir poético. El segundo texto posee otro carácter: es una conferencia ofrecida en el Instituto de Matanzas, Cuba, en 1940, cuando resonaban los cañones de la Segunda Guerra Mundial. El horror de la guerra, la nulidad de los proyectos civilizadores ante la barbarie extendida en tierras de Europa, es el contexto que signa esta conferencia. Así, el texto se convierte en un Elogio de la Poesía —que es decir de la vida— frente a la devastación bélica, porque para la disertante, la Poesía (escrita con mayúscula) es sinónimo de la existencia del ser humano; su función esencial radica en explicar y expresar el sentido de la vida más allá de la animalidad que acompaña al hombre. La poesía es una forma de vida opuesta al espanto; es una fuerza espiritual y moral.

"Función social de la poesía" resulta un texto hermoso no sólo por generoso aliento que lo anima, sino también por la manera en que la autora desarrolla su pensamiento desde presupuestos sencillos, apelando a ejemplos de la vida cotidiana, hasta las más vastas concepciones en torno a las relaciones entre sociedad, religión, mito y poesía, y acerca de las distintas formas históricas de la expresión poética. Allí aparece un elemento que se desarrollará en sus textos posteriores: la inclusión de autores y obras latinoa-

mericanos, equiparables al canon europeo o norteamericano, y la reflexión sobre particularidades de la evolución literaria de la América hispana, como es el caso de la precariedad de la poesía dramática en nuestras tierras. La cita de José Martí refrenda su pensamiento y le otorga una estirpe a sus reflexiones.

Como se ha dicho, Camila Henríquez Ureña no desarrolló una labor crítica sistemática, aunque —como ella misma afirma— sus trabajos y su propio desempeño docente implicaron un constante ejercicio del criterio valorativo.

Sus consideraciones en torno a la crítica literaria se resumen en la conferencia impartida en el curso de Apreciación Literaria desarrollado en el Lyceum y Lawn Tennis Club, de La Habana, en 1954. Lúcida y sintéticamente, la autora trata en unas pocas páginas los aspectos fundamentales de la labor crítica: sus funciones, sobre todo con respecto al lector, las íntimas relaciones con la investigación literaria, la relatividad de la valoración literaria y las múltiples aristas de la obra, la dinámica del juicio (su dialéctica), el papel de la sensibilidad y del razonamiento en las consideraciones críticas, así como la unidad indisoluble entre el contenido del texto y su modelación artística. Este último aspecto, base de sus consideraciones, fundamentan su postura antiformalista, pero también su rechazo a toda veleidad contenidista.

Por otro lado, medio siglo después de su publicación, esta conferencia alcanza actualidad cuando toma partido por la expresión literaria, artística, del juicio crítico.

En el último tercio del siglo XX, sobre todo a partir del estructuralismo, el discurso crítico-literario —bajo la influencia de los estudios académicos— pretendió verse a sí mismo como científico, alejado del impresionismo, y se despojó de todo afán estéti-

co en su expresión. El resultado fue un distanciamiento cada vez mayor del público lector, pues este discurso apelaba a categorías y fórmulas especializadas desenvueltas con aridez enunciativa. Conste que también me refiero, en lo esencial, a tesis, tesinas, memorias investigativas, etc., propias del ámbito universitario y que solicitan su comunicación con un lector especializado; pero la tergiversación resulta más nociva cuando se pretende ejercer la crítica. Creo que el error proviene de confundir la exégesis del texto —que debe ser realizada con la mayor objetividad posible, tomando en cuenta el instrumental disponible— y la exposición de los resultados de la investigación conjuntamente con el juicio valorativo. Desde este punto de vista, no existe contradicción alguna entre el análisis y juicios objetivos y su comunicación a los lectores en una estrategia discursiva que aspire a las bondades del decir artístico-literario. Los trabajos de Camila Henríquez Ureña dan fe de ello.

El papel de la Universidad en la formación del crítico, así como sus responsabilidades, es abordado en "El lector y la crítica". Este texto apareció manuscrito entre los papeles de la autora y no está fechado; sin embargo, por sus recomendaciones y alusiones resulta presumible que fuera escrito durante la década del sesenta. La recomendación que hace a las universidades acerca del estudio de la literatura actual, la puso en práctica en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana. Recuerdo muy especialmente una presentación que hizo del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, cuando todavía éste residía en Solentiname y crecía la lucha antisomocista. Por otro lado, sus observaciones acerca del mercado capitalista y su influencia en las decisiones editoriales, o la poca atención a la orientación y valoración del crítico por razones ajenas a la calidad de la obra, nos hacen pensar en las circunstancias de los años sesenta en Cuba y en el mundo que nos rodea. Dice la autora:

> En los países capitalistas muchas editoriales son empresas puramente comerciales en las que el criterio aplicado por el editor está subordinado al juicio del público anónimo. No se tiende a encauzarlo, sino a complacerlo. Esto determina un rebajamiento del nivel artístico de las obras editadas: su valor literario suele estar en razón inversa de su éxito de venta. En este caso orientan los que debieran ser orientados y el efecto es precisamente el contrario al que sería deseable: no la formación, sino la deformación permanente del gusto. Es la aplicación directa de la *boutade* de Lope de Vega sobre la necedad del vulgo: el editor crea la propaganda en favor de la obra, y logra que el lector que acaso pudiera desarrollarla renuncie a su propia capacidad crítica. Por otra parte, hay editoriales de bien orientada ideología que —así ha de ser entre nosotros— ejercen decisiva influencia sobre el gusto del público lector. La aparición de una obra literaria de una de esas editoriales hace pensar que ha sido previamente juzgada por críticos de competencia reconocida.

A veces, empero, la autoridad de esos asesores críticos parece ser desatendida o subordinada a criterios ajenos al arte literario.

Finalmente lo primero: *Invitación a la lectura* —sus notas de apreciación literaria—, está conformada por una serie de conferencias ofrecidas a inspectores y asesores del Ministerio de Educación de Cuba en 1964, luego recogido en un volumen con ese título y que ha sido reproducido en más de una ocasión por su utilidad para profesores y estudiantes. Sin dudas, es el texto más relevante de Camila Henríquez Ureña en la esfera de la teoría y la crítica literarias.

Como es usual en sus escritos, los nexos entre literatura y vida son el pórtico de su discurso, y es la divisa que recorrerá cada una de sus reflexiones. En plena madurez, a sus setenta años de edad, con un saber libresco inagotable, la experiencia vital adquirida la ha reafirmado en sus propósitos de siempre: *Sugerir algunos de los incentivos que puedan hallarse en la literatura, y la experiencia que en ella puede cosecharse, para satisfacer en parte ese anhelo de algo más que sienten todos los seres humanos.* De ahí la necesidad de saber estimar la obra literaria, de apreciarla adecuadamente para lograr de ella un enriquecimiento mayor.

Su exposición parte, fundamentalmente, de las formulaciones de una teoría de la literatura concebida en Latinoamérica: *El deslinde*, de Alfonso Reyes, y sobre esos principios metodológicos erige su discurso para trazar —desde una perspectiva histórica— la evolución de los géneros literarios, sin descuidar las transferencias que se producen entre uno y otro. Luego, abrirá espacio en sus consideraciones a otros teóricos y críticos de cada una de las *funciones* definidas por Reyes. Una particular riqueza de la exposición se alcanza por la presencia de valoraciones y experiencias de escritores que, a su vez, han teorizado sobre su quehacer; así, la autora presenta ante su auditorio las ideas de los creadores literarios.

Otro de los aciertos de su comunicación descansa en la frecuente ejemplificación, que facilita la explicación del concepto o categoría puesta en circulación entre aquellos que tienen la misión de elevar la calidad de la enseñanza de la literatura. Por último, quiero destacar algo que ya he apuntado anteriormente, pero que en este texto tiene un máximo beneficio: su constante apelación a autores y obras de las literaturas hispánicas, particularmente de las latinoamericanas, en el mismo rango que las europeas o

anglosajonas, lo cual denota que sus enfoques teóricos y críticos son ajenos a una postura eurocéntrica.

Enseñar a leer fue el proyecto profesional de Camila Henríquez Ureña. Quienes fuimos sus alumnos, quienes fuimos formados por ella y junto a ella, podemos ofrecer testimonio de que aquel proyecto se realizaba cada día en su desempeño docente. Quienes disfruten los textos que reunimos en este volumen, podrán corroborarlo.

Rogelio Rodríguez Coronel.

Invitación a la Lectura
y otros textos

INVITACIÓN A LA LECTURA[1]
(NOTAS SOBRE APRECIACIÓN LITERARIA)

1
EL ARTE LITERARIO
LA LITERATURA COMO SABER Y COMO PLACER

“Si hablara a la juventud —escribía D. H. Lawrence— le diría solamente: Trata de descubrir qué es la vida y vívela.” Pero la vida individual, aun la más activa y fructífera, es limitada en extremo. El espíritu humano trata de sobrepasar esos límites, de alcanzar a compartir experiencias más amplias y variadas. Esa es precisamente la capacidad que distingue al hombre. Es un ser no sólo pensante, sino capaz de organizar sus pensamientos y de recordar la experiencia de su vida personal y la asimilada de la vida de otros seres, capaz de aplicar esa experiencia en su vida presente y proyectarla hacia el futuro; es decir, capaz de progresar. *Progreso* no siempre es *mejora*, pues el espíritu humano tiene sus vacilaciones; pero es siempre cambio y encierra esperanza. El ser humano trata de impulsar el progreso conscientemente basándose en la experiencia adquirida y en la recordada. Es no sólo ente capaz de razón, sino de memoria consciente. Es el único ser viviente que tiene conciencia de su pasado, que tiene *historia*, el único que no está conforme con su presente, que tiene porvenir, el único que

[1] Conferencias ofrecidas a inspectores y asesores del Ministerio de Educación de Cuba en 1964, publicadas luego con el título *Invitación a la lectura*.

desea operar una transformación del mundo en que vive, que se propone actuar en el futuro a través de un proyecto.

No importa cuál sea el concepto que se tenga de lo que es literatura y de los motivos por los cuales se lee, creo que en una cosa estarán de acuerdo todas las personas que leen, y por lo tanto todos mis oyentes: se leen obras literarias para adquirir de ellas cierta experiencia, para satisfacer en parte ese anhelo de algo más que sienten todos los seres humanos.

Sugerir algunos de los incentivos que puedan hallarse en la literatura, y la experiencia que en ella puede cosecharse, será la finalidad de estas disertaciones.

Cuando Aristóteles dijo que la tragedia no puede (ni debe) producir en el espectador un placer indeterminado, sino una manera de goce que le es peculiar y propia, sentó un principio que puede aplicarse a todas las formas y funciones de la creación literaria. Nos proponemos examinar brevemente esas formas y funciones y por medio de ejemplos, determinar la esencia del interés y el goce peculiar distintivo de cada una.

Un problema se nos presenta al empezar, simplemente al enunciar la palabra *literatura*. Decimos todos, a veces, que leemos *literatura*; pero es caso frecuente que al decirlo, no nos estamos refiriendo todos a una misma idea. La palabra *literatura* está cargada de significados. Debemos, al empezar, dilucidar el sentido que le daremos en estas lecciones.

Una definición nos dice que *literatura* es, si no todo lo que se escribe, por lo menos todo lo que se imprime. Según esta definición, puede existir lo mismo la literatura novelesca, que la de la medicina o la del ajedrez. Esta definición, no muy generalizada en nuestra lengua, es, por supuesto, ajena al sentido que hemos de dar en este curso al término *literatur*a; porque intentamos referirnos a la literatura como *arte*, al arte literario.

Otra definición identifica la literatura con la cultura general de los pueblos, y la historia literaria con la historia de la civilización. Esto también será literatura solamente en el sentido en que se refiera a las obras escritas, fuente primaria de la historia; pero abarcará mucha y materia varia correspondiente a otras disciplinas —por ejemplo, a la historia diplomática, militar y económica— y ajena al arte literario.

El criterio artístico, el del valor estético, es inseparable del concepto que daremos aquí a la palabra literatura ¿Podríamos, entonces, adoptar la definición —que hoy día tiene sus partidarios— que considera la literatura como el conjunto de los “grandes libros” que se han escrito en el mundo; libros que, cualquiera que sea su asunto, son notables por su forma de expresión tanto como por su fondo? El criterio que adoptaremos en este caso será igualmente el del valor estético, solo, o en combinación con otras superioridades.

Varias universidades tienen hoy en día cursos basados en la lectura comentada de 25, 50 ó 100 “grandes libros”. Entre estos caben, junto a las de poetas y novelistas, las obras de filósofos, historiadores, hombres de ciencia, y políticos.

Todas son obras de cierto mérito literario por la forma en que están escritas. Se puede leer en uno de esos cursos los Poemas de Homero y la *Metafísica* de Aristóteles; *El paraíso perdido*, de Milton y el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke; los *Principios de Matemática*, de Newton y la *Evolución de las especies* de Darwin; de la época contemporánea puede leerse *El capital*, de Marx, lo mismo que alguna exposición más o menos accesible al público de las teorías de Einstein, o la vasta *Crónica de la última guerra mundial*, por W. Churchill, o los poemas de T. S. Eliot.

Como lectura, la de esos “grandes libros” sin relación directa unos con otros, es muy recomendable. Todos tenemos que estar de acuerdo en que los estudiantes, aun los principiantes en el bachillerato, deben leer grandes obras o, por lo menos, buenos libros, en lugar de compilaciones y resúmenes históricos. Pero como definición de la literatura este concepto presenta defectos: si se adopta para basar en él un plan de lecturas se lee a saltos y no se obtiene la comprensión de la continuidad y desarrollo de la literatura, ni, en verdad, de la naturaleza del proceso literario. El maestro que sirve de guía para lecturas no puede ser igualmente apto para la exégesis y para el comentario científico o filosófico que ciertas obras exigen. Estos defectos podrían quizás obviarse —en un curso— por ciertas medidas. Pero además, lo importante es que éstas serán lecturas, pero no siempre serán fundamentalmente literarias. No podremos aceptar este concepto de los “grandes libros” como base de un estudio de la literatura.

Queremos aquí limitarnos en nuestra definición del arte literario, a la literatura llamada de *imaginación*, o sea de ficción o creación.

Aun dentro de esta limitación, tropezaremos con varios problemas. El primero, la palabra misma, *literatura*, porque en su etimología de *litera*, letra, sugiere una limitación a la forma escrita. Un concepto exacto debe, empero, abarcar la literatura oral, como lo hace la palabra alemana *Wortkunst*; arte de la palabra, del *logos*. Porque la forma literaria, como el lenguaje humano en general, es oral en su esencia. La letra es contingencia. El predominio del concepto *letra* se debe a que el lenguaje escrito ha influido sobre la difusión de la literatura y su fijación.

Al identificar nuestro concepto del arte literario con la literatura de imaginación o ficción, hemos puesto la base para delimitar el campo de la literatura considerada como actividad del espíritu humano. Dice Alfonso Reyes que, de las tres formas principales de la actividad productiva del espíritu, la filosofía se ocupa del ser, la historia y la ciencia, del *suceder real*, y la literatura, del *suceder imaginario*, integrado por elementos de la realidad, pero construido, por decirlo así, en otro plano del existir.

El término *ficción* —que la lengua inglesa ha usado siempre para ciertos aspectos de la literatura, y que nuestros teoristas de la literatura emplean ahora con sentido amplio— indica la intención de desentenderse del suceder real o de traducirlo a una realidad subjetiva. La experiencia psicológica vertida en una obra literaria puede o no referirse a un suceder real pero lo que importa no es el suceder, sino el significado que el autor le da. Un novelista y un historiador pueden coincidir en el tema, pero su *intención* será diferente.

"Nunca —dice Reyes— nunca se insistirá bastante en la intención."

En toda creación literaria coherente se reconocen dos valores fundamentales: 1) el valor de *significado* o semántico, 2) el valor *formal* o de expresión lingüística. Ambos están sujetos al principio rector común que es la *intención*. El valor de significado radica principalmente en la *ficción*, en el suceder ficticio. El valor de expresión radica principalmente en el lenguaje.

Sin intención estética en el lenguaje no hay literatura, porque no hay arte.

Cabe que otro tipo de experiencia espiritual —filosofía, historia, ciencia— se exprese en lenguaje de valor estético: pero el producto no será literatura pura. Tendrá el valor *formal* de la literatura, pero su valor de significado será otro, limitado a la disciplina correspondiente y dirigido a su fin especial. La literatura pura, el arte literario, se dirige al hombre general, en su carácter humano. El contenido de la literatura es la pura experiencia, que como tal, tiende a ser comunicada. La literatura es además de expresión, comunicación. Algunos teóricos están de acuerdo con Robert L. Stevenson en que la literatura no es otra cosa que comunicación de experiencia, y que la belleza formal literaria no es más que un resultado de la perfecta comunicación realizada por medio del lenguaje.

En el lenguaje literario, para diferenciarlo del lenguaje corriente, podemos destacar tres clases de valores:

1) Valor gramatical, de construcción y sentido lógico.

2) Valor fonético, de sonido y ritmo.

3) Valor estilístico, de emoción y calidad espiritual.

En la literatura, los tres valores del lenguaje pueden realizarse en toda su pureza, en combinaciones diversas. Por ejemplo: en la poesía alcanzarán su más alto grado los valores fonéticos (sonido, ritmo), y estilísticos (emoción); y podrán surgir interpretaciones sorprendentes de lo que constituye el sentido lógico, el cual en un ensayo, por ejemplo, podrá alcanzar su más alto grado como valor, dentro de un concepto más próximo a lo tradicional o normativo.

Respecto a lo que constituye el lenguaje literario, las principales distinciones que es preciso establecer son las que existen entre éste, el lenguaje corriente o de coloquio, y el científico.

El problema es importante y difícil, ya que la literatura, a diferencia de las otras bellas artes no posee originalmente un medio de expresión propio, y tiene que crearlo con la materia prima general del lenguaje.

Por esa razón existen muchos matices intermedios entre el lenguaje literario y las otras formas que hemos mencionado.

Como carácter esencial ideal del lenguaje científico se reconoce su poder de *denotación,*[2] es decir, de correspondencia exacta entre el signo y lo que representa. El signo es arbitrario: puede ser remplazado por un equivalente; es, además, representación pura, que no tiene valor en sí, sino en lo que representa. El lenguaje científico tiende a crear sistemas de signos tales como los que se emplean en las matemáticas o en la lógica simbólica. Leibniz, en el siglo XVII ideó un lenguaje universal que sería la realización perfecta de ese ideal. Aunque no ha alcanzado esa perfección, el lenguaje científico como existe hoy supera al lenguaje literario en exactitud y precisión.

El lenguaje literario está lleno de ambigüedades, de arbitrariedades que tiene que aceptar del lenguaje corriente —como el género gramatical o el dificultoso empleo de muchas formas verbales—, y lo obstaculizan muchos accidentes y asociaciones históricas. Su característica es la *connotación*. No es sólo referente; tiene carácter expresivo de la actitud espiritual del que habla o escribe. Además de expresar, trata de persuadir, de influir sobre el que lee o escucha. En el lenguaje literario, el signo mismo, el sonido de la letra y la palabra tienen importancia especial. Por eso, gran parte de los procedimientos técnicos de la versificación, están basados en el valor del sonido y su determinación rítmica: el metro, la rima, la aliteración, etc. Las características del lenguaje literario se manifiestan en grado diferente en los diversos tipos de obras literarias; por ejemplo, en una novela el valor de los sonidos del lenguaje tendrá menor importancia que en un poema; en una novela subjetiva tendrá mayor importancia el elemento expresivo que en una novela objetiva, en la que el escritor aspira a encubrir el elemento personal.

Respecto del lenguaje corriente, que puede tener —además del coloquio o lengua de la conversación cotidiana— ciertas formas especiales, como el lenguaje del comercio o el del deporte, o las jergas, o el *argot*, es más difícil establecer sus diferencias con el lenguaje literario, ya que ambos tienen semejante función expresiva, y ambigüedades o arbitrariedades similares. Es curioso hecho el que, en general, se piensa en el lenguaje corriente sólo como un medio de comunicación; pero en realidad tiene también otras funciones que no son esencialmente

[2] Denotar: Indicar, anunciar, significar. (*Dicc. de la Academia*)

comunicativas. Un niño —y a veces un adulto— pueden hablar largo rato consigo mismo, a solas; y la llamada conversación de sociedad en ciertos momentos no es verdadera comunicación, pues carece de significado.

La diferencia radical entre el lenguaje corriente y el literario está en que el cultivo deliberado de la forma es esencial al lenguaje literario, que organiza, pule, perfecciona y aumenta los recursos del lenguaje corriente, con propósito artístico. Aun así, dentro de la literatura, ciertos tipos literarios como el ensayo y la biografía son con frecuencia formas intermedias, en cuanto al lenguaje se refiere. Además, en este terreno hay alteraciones de valor correspondientes al desarrollo histórico: la carta personal se ha considerado en ciertos períodos una forma artística; otro tanto ha sucedido con la oratoria en general, que en nuestra época, debido a una tendencia a la delimitación más estricta de la función estética, se mira a lo más como una forma intermedia cuyo propósito esencial no es artístico.

Aceptan hoy los teóricos de la literatura tres tipos literarios fundamentales. Para designarlos emplearemos aquí el término *función*, adoptado por Alfonso Reyes. Esas tres funciones son: el drama, la novela y la lírica, siguiendo siempre esta nueva nomenclatura de Reyes, que incluye en la función novela, la poesía épica. Las funciones, como se ve, están determinadas por "el procedimiento de ataque sobre los objetivos", —para citar la metáfora con que Reyes se expresa— a saber: la acción pura, la narración y la efusión. Por supuesto, las funciones puras rara vez existen; unas y otras prestan y toman prestado atributos de las otras. La lírica es, idealmente, la función literaria más pura, la *poesía pura*.

"El drama —escribe Reyes— todavía cuenta con el bulto humano, la escena, los ojos, el espectáculo, el espacio real; la novela sustituye con fantasmas psicológicos todo lo que no es ... real; la lírica sólo deja ya la exclamación y la voz, el ente angélico, hermano etéreo de la idea." Uno de los más interesantes fenómenos que pueden estudiarse es el de la transformación o traslación de una función a otra. Tomemos un ejemplo sacado, en su origen, de la literatura oral, del Romancero viejo, esa "Ilíada de España" como lo llamó Víctor Hugo. Existe, desde el periodo medieval,

en Europa, la leyenda del Conde Arnaldos. La forma en que la encontramos en el Romancero, constituye un breve romance:

ROMANCE DEL CONDE ARNALDOS

¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el Conde Arnaldos
la mañana de San Juan!

Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar;
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar:
las velas traía de seda,
la jarcia de un cendal; marinero que la manda
diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan el hondo
arriba los hace andar,
las aves que andan volando
nel mástel las haz posar

....[3]

Allí habló el Conde Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero,
dígasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
—Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

Vemos en este poema, todavía, las características de la literatura oral: habla el juglar, nos pide que escuchemos, se hace lenguas de la maravilla

[3] Hemos situado líneas de puntos allí donde una de las versiones del Romance introduce otra estrofa; es en la que establecen diálogo el conde y el marinero. (N. de E.)

que ha de contarnos: pero ¡qué distancia hay entre esta forma del romance y la primitiva leyenda del Conde Arnaldos! Menéndez Pidal nos revela que en la forma primitiva, puramente narrativa, el Conde miraba la galera, interrogaba al marinero, y éste le revelaba quién era y le cantaba la canción que conjuraba las tempestades, con el menor misterio posible. Pero el poema, en la literatura oral y anónima se entregaba a la elaboración de ese gran poeta de mil almas que es el pueblo, y él continuó trabajando sobre este romance con la imaginación y con el sentimiento: hizo tenue y vistió de seda y gasa la galera, pobló el mar de peces y el aire de aves sensibles a la poesía, dejó sólo los contornos vagos de la figura del marinero, y al anhelo del Conde Arnaldos, que invocando a Dios interroga a lo desconocido, dio por respuesta sólo una nueva tentación misteriosa y terrible:

> Yo no digo esta canción
> sino a quien conmigo ya.

¿Irá el Conde Arnaldos con el marinero en la barca misteriosa? ... ¿A dónde irá? ¿Con quién irá? ¿Qué le espera?... Nada nos dice ya el poema, que así adquiere un sentido cósmico. Vamos como el Conde Arnaldos sobre las aguas del mar, por la vida, vislumbramos la barca y el marinero, la presencia indefinida de un guía, interrogamos, querríamos llegar a él, conocerlo, pero nadie, nadie nos responde, el misterio nos atrae y lo seguimos sin comprender, sin *saber a dónde vamos ni de dónde venimos.*

Lo que fue al principio sencilla narración con personajes de apariencia real, se ha transformado, se ha poblado de emociones, de "entes angélicos, hermanos etéreos de la idea", se ha convertido en poesía lírica. Es de interés para nosotros notar que para efectuar esa transformación se ha disminuido el número de palabras, la cantidad del lenguaje, se ha desdeñado el suceder real y se ha dejado a la imaginación en libertad de inventar, no acciones ni hechos, sino calidades nuevas.

Aunque el ejemplo que acabamos de dar está escrito en verso, otro tanto podría suceder en prosa. Es necesario no confundir la emoción poética con la ejecución verbal. La prosa y el verso son las *maneras* de la forma, no su esencia. La prosa suele estar más próxima al lenguaje del

coloquio, y el verso es la manera formal más distante del uso práctico. Pero en realidad entre verso y prosa no hay diferencia de jerarquía estética. Ni la prosa ni el verso literarios pueden confundirse con el habla común. Todo el mundo está ya de acuerdo en que M. Jourdain (*Le Bourgeois Gentil Homme*), tenía razón y el Maestro de Filosofía se equivocaba. Lo que M. Jourdain había estado hablando durante 40 años no era prosa, en el sentido literario. Según Alfonso Reyes, el descubrimiento de la noción de la prosa como forma literaria distinta del coloquio se debe a los griegos, a Empédocles y Gorgias; pero aún no lo sabía el Maestro de Filosofía del siglo XVII.

Sentado el principio de que para nosotros la literatura es un arte y su valor es esencialmente estético, aunque pueda tener valores accesorios o secundarios, y que se ocupa del suceder imaginario, una pregunta puede ocurrírsenos: ¿ha habido un cambio sensible del concepto de la naturaleza y función de la literatura a lo largo de la historia? Refiriéndonos sólo a la cultura occidental, sabemos que, entre los antiguos griegos, la filosofía, la religión y la literatura existieron hasta cierto punto indiferenciadas, pero ya en Platón se nos presenta como antigua la querella entre poetas y filósofos. En épocas más recientes podemos observar ciertas diferencias: la teoría del *arte por el arte* del siglo XIX y la más reciente sobre la *poesía pura*, no concuerdan con la doctrina tradicional renacentista que afirmaba que la poesía debe *deleitar aprovechando*. Sin embargo, el estudio de la historia de la estética nos deja la impresión de que el concepto general de la naturaleza y función de la literatura en comparación con las otras actividades del espíritu y los valores humanos, no ha cambiado básicamente.

De los dos términos que Horacio aplica a la literatura: *dulce y utile*, que podemos traducir libremente como *agradable y útil*, o sea, productora de placer y productora de saber o conocimiento, sólo la síntesis de ambas puede conducirnos a una apreciación justa. Decir que el arte literario es útil, que produce o proporciona saber, no quiere decir que es ciencia, por supuesto, sino que no es mero pasatiempo, que tiene sentido y profundidad. Decir que la literatura es agradable no quiere decir que es divertida a manera de pasatiempo, sino que es fuente de placer espiritual, de re-creo, en su sentido etimológico de nueva creación.

Aclaremos que estos conceptos se refieren al arte literario. Las narraciones que publican muchas revistas populares, la mayoría de las pro-

ducciones de la novelística policíaca, de las transmisiones por radio y televisión, y de las películas cinematográficas y aún de muchos de los libros que logran más éxito de venta, no caben en este concepto, ya que carecen de profundidad en cuanto a significado y no pueden ser fuente de placer estético, porque no son arte. Pueden divertir, son puro pasatiempo, como tal, entretenimiento tan fútil como jugar canasta. No estamos tratando de negar que el mero pasatiempo tenga su lugar en la vida. Lo tiene. Cada ser humano elegirá siempre algún pasatiempo favorito, más o *menos* fútil, más o menos dañino para la salud física y mental, de acuerdo con el temperamento individual. La creciente popularidad del *hobby* o afición parece un intento de organización consciente del pasatiempo, de acuerdo con determinadas técnicas, con intención de prestarle dignidad; pero por supuesto la afición ha existido siempre. No hay nada esencialmente censurable en un pasatiempo honesto. Lo que es imperdonable, para nosotros, es el confundir el mero pasatiempo con el goce estético. El placer estético no es pasatiempo, sino cultivo del espíritu, cosa muy diferente. El aficionado inteligente que desarrolla su sensibilidad artística no está meramente matando tiempo. Está viviendo momentos de ocio a la manera antigua, que eran los momentos afirmativos de la existencia, mientras el negocio, o sea la privación del ocio (que en griego quería decir *escuela*) llenaba los negativos. Claro es que puede unirse a veces la diversión al goce estético, pero dejándole categoría ancilar, subordinada. *El Quijote*, puede bien considerarse "tesoro de contento y mina de pasatiempos", pero es eso y mucho más.

En cuanto a la teoría del arte como escape de la vida real, tampoco tiene aplicación al arte verdadero. Esa afirmación es una falacia. Tiene aplicación, pero no al arte, sino a la producción pseudo-artística, particularmente a la pseudo-literatura. Algunas de las obras literarias de mayor mérito tienen como motivo central, precisamente, la crítica de la influencia perniciosa de la pseudo-literatura sobre ciertos espíritus fáciles de engañar: tal es, en primer término, el caso de Don Quijote, enloquecido por la lectura de los disparatados libros de caballerías; el de Madame Bovary, desviada de la sensatez por la afición a las novelitas románticas cursis leídas en el Colegio; el de Isidora, *La desheredada* de Pérez Galdós, quien, con la cabeza llena de narraciones absurdas de novelas por entrega, llega a creerse realmente heredera de un título de marquesa. Pero fijémonos bien, que se trata en cada caso de la lectura de obras sin valor literario ni de ningún otro género: de lecturas verdaderamente nocivas. Se podrá

objetar que la lectura de ciertas obras de algún mérito literario ha producido a veces resultados desastrosos. Tal es el caso de *Werther* de Goethe, cuyo suicidio en la novela provocó muchos suicidios de lectores neuróticos. Aquí la debilidad está en el lector, que incapaz de apreciar la obra por su valor estético, buscó y halló en ella sólo lo que sus pasiones lo impulsaban a hallar. Sin embargo, Goethe, al referirse a esa obra de juventud suya, se acusaba de haberla hecho defectuosa desde el punto de vista artístico, y a eso atribuía su efecto pernicioso. Cierto es que una obra de arte nos transporta a un mundo diferente del de la vida cotidiana, pero no falsea la vida, sino la amplía, enriquece y embellece.

Cuando una obra literaria realiza plenamente su función las dos fuentes de *saber* y *placer* no sólo coexisten, sino se funden: placer estético, que es actividad superior del espíritu, *saber*, que radica en el fondo y en el significado, artísticos también. El maestro de literatura puede equivocarse creyendo que el *saber* la *utilidad* de una novela o un poema, está en los datos históricos que contiene o en los principios morales que propagan. En realidad eso será saber o utilidad de tipo subordinado, en la obra literaria, al valor artístico; no queremos decir que sea un valor menor, sino que es un valor diferente. En cuanto al placer, las personas superficiales piensan que es cuestión de gusto, y si les da más placer jugar *bridge* que leer un poema, lo harán sin comprender que la palabra placer tiene un sentido diferente en uno y otro caso. El placer estético supone el desarrollo de la capacidad de apreciación. Tomar el arte, en este caso el arte literario, seriamente, es reconocerle un valor propio. Ninguna categoría de valores subjetivos tiene un equivalente absoluto. M. Arnold decía que la poesía puede sustituir a la religión y la filosofía. T. S. Eliot le ha respondido: "Nada en este mundo ni en el otro puede sustituir a otra cosa." Es diferente decir que se puede hacer una cosa en lugar de otra y encontrar en ello un valor. Sí: pero no será el mismo valor. ¿Cuál es, pues, el valor específico, único, de la literatura?

2
EL ARTE DE LEER

Sobre cual sea el valor específico del arte literario, y por lo tanto, qué puede obtener o recibir quien escucha o lee literatura, hay varias teorías que se proponen a nuestro examen.

Afirma una de ellas que la literatura nos da una forma del conocimiento, forma diferente de las que pueden dar la ciencia y la filosofía. Aristóteles nos dice que la historia nos presenta lo que ha pasado, y la literatura lo que puede pasar, lo que es general y probable, en los aspectos esenciales que el tiempo no puede alterar. Ante la literatura nos hallamos, pues, ante la *eternidad de lo probable.*

A esta teoría parece oponerse la que proclama la importancia que en literatura tiene lo particular o individual. Un personaje literario bien concebido no es solamente un tipo genérico, es una personalidad. Hamlet no es la encarnación de la duda, ni Otelo la de los celos: ambos son seres humanos de gran complejidad, con esa "infinita variedad" que el propio Shakespeare atribuye a su personaje Cleopatra. La duda que atormenta a Hamlet es la suya propia, no la que puede haber sentido por un instante su precursor Orestes; los celos de Otelo son los que caben en su sensibilidad, y verosímilmente, como lo sugiere Marañón, son más accidentales que esenciales a su naturaleza. No ponen en juego los mismos resortes psicológicos que, por ejemplo, los del Tetrarca en *El mayor monstruo, los celos* de Calderón.

La oposición entre estas dos teorías es más aparente que real. El principio de caracterización en literatura ha sido siempre la fusión de lo individual con lo típico. Porque el artista literario crea seres humanos, *patrones humanos posibles o imposibles*, y en todo patrón humano convergen elementos de diversos tipos en combinación única. Los personajes en que el autor pretende darnos solamente tipos, dejan de parecer personas; ya se desdibujan sus contornos vagos, ya se convierten en desfiguraciones esquemáticas, como sucede en la llamada *Comedia de figurón*. Por ejemplo, compárese *La verdad sospechosa* (Ruiz de Alarcón), con *El lindo don Diego* (Moreto). D. García, el personaje de Alarcón, es un tipo de menti-

roso nato (mitómano); pero es, individualmente, un joven gentil, generoso y simpático, que nos atrae por su encanto personal; tanto, que casi lo disculpamos y nos explicamos perfectamente cómo Lucrecia y Jacinta pueden ambas interesarse en él a pesar de conocer ya su prodigiosa capacidad para crear, en un instante, las mentirás más complicadas y fantásticas, con la apariencia de verdades convincentes. En cambio, el lindo don Diego, prototipo del vanidoso ridículo, es un personaje sin más carácter que su defecto, ya que el autor no ha querido acentuar sino ese solo rasgo; nos hace reír o burlarnos, como lo hace la caricatura, a la cual pertenece esa técnica; pero no nos inspira simpatía humana. El personaje literario cabal tiene todas las dimensiones humanas. De ahí que uno de los valores propios de la literatura sea el valor psicológico. En el campo de la psique humana, la literatura enseña mucho más a veces que la ciencia de la psicología, todavía incipiente. La literatura es fuente de estudio para el psicólogo, y con frecuencia el hombre de ciencia nos envía a las páginas de Dostoievski, de Stendhal o de Montaigne, de Unamuno o de Galdós, de Shakespeare o de Ibsen, como a venas inagotables de saber psicológico. Saber, ciertamente, alcanzado por vías ajenas al conocimiento científico y sistemático de la psicología; saber intuitivo muy anterior al intento moderno de organización de la ciencia psicológica. Esta es una verdad que debemos tener presente. No caigamos en la falacia en que vi caer a una joven estudiante, quien, al leer a Montaigne, llena de admiración ante sus poderes de penetración y revelación de las complejidades del espíritu humano, no pudo menos de exclamar: —¡Cómo pudo Montaigne conocer estas cosas, si en su época no había cursos de psicología en la universidad!

Uno de los valores de la literatura, pues, es su inagotable caudal de verdad psicológica artísticamente creada. Esta verdad puede abarcar aspectos particulares tanto como generales, pero tendrá siempre ese carácter de eternidad probable de que hemos hablado. La literatura toma el elemento humano *subspecie aeternitatis*. La proporción en que figuren la particularidad, el elemento individual —sea del autor mismo o de los personajes que crea—, y el elemento general, es muy variable, según las épocas y según los autores. Piénsese por ejemplo en dos obras medievales de fama universal cuyo asunto es el mismo, el dificultoso viaje del alma del "estado de pecado" al "estado de salvación": *The Pilgrim's Progress* de John Bunyan y la *Divina comedia* de Dante Alighieri, ¡qué diferencia hay entre Christian, el protagonista de la primera, ejemplar alegoría del

cristiano perfectible, cuyos contornos individuales apenas discernimos, y la poderosa individualidad de Dante, que domina la escena en este mundo y en el otro, aun en el momento culminante en que se absorbe en el misterio del Supremo Ser:

> Aquí ya la alta fantasía no pudo alcanzar más;
> pero mi deseo y mi voluntad se movían,
> como ruedas de igual giro,
> al impulso del amor que mueve el sol y
> *las otras estrellas.*[4]

Algunos teóricos nos dicen que el valor primario de la literatura no es descubrir nuevos conocimientos y comunicárnoslos, sino enseñarnos a percibir lo que podemos ver y a imaginar lo que ya conocemos prácticamente. Es decir, que su valor primario es perceptual, no conceptual. Sus descubrimientos no son de hechos, sino de calidades estéticas. Debemos reconocer que la verdad literaria es verdad artística; ficción, y que el término opuesto a ficción no es el término *verdad*, sino el término *hecho concreto*, es decir existencia entre los límites del espacio y el tiempo. Podemos decir, con García Lorca, que la ficción es el *hecho poético*.

Si entendemos que la verdad tiene que ser puramente conceptual, la literatura no será una forma de la verdad; ni lo será si entendemos que verdad es solamente lo que puede ser comprobado metódicamente. Pero si aceptamos que existen varios modos de saber y dos tipos básicos de conocimiento; el científico, que emplea el razonamiento (procedimiento discursivo), y el artístico, que se basa en la percepción (procedimiento representativo), aceptaremos que la literatura nos da una forma de la verdad. En el conocimiento científico la verdad es sustancial, la belleza que pueda haber es adjetiva; el arte es sustancialmente bello. El arte, representación simbólica del mundo, es una forma de saber afín al mito: contiene símbolos a través de los cuales se expresa un sentido y significación del mundo.

Otra teoría del valor de la literatura es la de la *catharsis o purga de las emociones*. Como todos saben, Aristóteles la presenta en su *Poética*; pero la interpretación de esta teoría de Aristóteles está aún en discusión. Los teóricos modernos la aplican con el significado de que el arte literario nos

[4] Canto final de *El Paraíso*

libera de la presión emocional. Expresar una emoción es liberarse de ella. El autor se libera al crear; el espectador o el lector al apreciar la obra. La experiencia literaria puede darnos cierto grado de serenidad, de paz espiritual. Pero, dirán algunos: ¿es siempre así? ¿no puede ser que, por el contrario, la literatura excite o desplace las emociones?.. . Como dijimos en la lección anterior, una gran obra literaria no produce nunca esos efectos de destrucción o confusión; por eso las obras maestras deben figurar siempre en primer término en todo plan de lecturas bien organizado. Pero las obras maestras son contadas; aun cuando se abarque la literatura universal, el número de las obras maestras es relativamente reducido. Es evidente que el aficionado a la literatura tendrá que conocer muchas obras de mérito literario menos elevado. Podrán ocurrir entonces casos como el de *Werther*, que fue instrumental en una serie de suicidios. Hemos dicho que Goethe atribuyó ese efecto a las imperfecciones artísticas de esa obra de su juventud. Aunque aceptemos ésa como una explicación parcial, tenemos que insistir también en la parte de culpa que cabe al lector mal preparado.

Aunque la literatura oral haya sido la primera en aparecer y difundirse, la producción literaria 'de la edad moderna llega al público primordialmente en forma escrita e impresa; por lo tanto, el problema de la apreciación literaria se plantea para nosotros en términos de la relación entre el libro y el lector. Si los libros, aunque sean buenos en sí, pueden a veces ejercer influencia nociva, se debe, como dice Baldensperger, a "la presencia difusa en las sensibilidades (de los lectores) de elementos inestables que las obras literarias precipitan, pero no crean; a la preexistencia de estados psíquicos que encuentran en la obra determinaciones más bien que revelaciones, y que a veces corrompen el sentido de un libro para reaccionar según su tendencia. El *Memorial de Santa Elena* de Napoleón Bonaparte, ¿no ha sido —en la novela de Stendhal, *Rojo y negro*—, el libro favorito de Julian Sorel, vil seductor y mediocre asesino?" En cambio, el *Werther*, que sirvió de pretexto a tantos suicidios, era uno de los libros que Napoleón llevaba consigo en sus campañas, y ejercía sobre su espíritu vigoroso un efecto benéfico. ¿Y quién podría imaginar que un libro como *Robinson Crusoe*, que nadie vacila en poner en manos de sus hijos adolescentes, "ha provocado aberraciones y temeridades sin nombre" —nos dice Baldensperger— desde "las robinsonadas literarias y sociales que se fundan en la situación del hombre apartado de la humanidad,

hasta el vagabundaje nocivo de los jóvenes... traídos por un programa de vida libre y de trabajo potestativo"?

La predisposición de los lectores a desviar el sentido de una obra obedece casi siempre a una condición social del momento; es decir, es parte de un fenómeno colectivo: hay un público predispuesto que explota ciertas particularidades de las obras, precisamente las que son pasajeras, las que la posteridad no tomará en consideración. *Werther*, Chatterton, *Indiana, Los amantes de Montmorency*, pudieron determinar suicidios en el período romántico, en plena vigencia de aquel hastío de la vida que se llamó, significativamente, *el mal del siglo*. Todos recordamos las aberraciones que *los paraísos artificiales*, a fines del siglo XIX, y hoy ciertas interpretaciones del existencialismo han producido en grupos de lectores acaso más reducidos, pero no menos extraviados. La producción cinematográfica norteamericana de hoy, con propósito comercial, suele presentar al público versiones de obras literarias deliberadamente falsificadas de acuerdo con las peculiaridades menos estimables de la sensibilidad vulgar, que se proponen halagar.

Es indudable, pues, que la actitud del lector ante el libro es de gran importancia en la lectura. Recordemos aquí las palabras de Johnson de las que Virginia Woolf tomó el título de su más conocida colección de ensayo, *The Common Reader*. "Me complazco —dice Johnson— en estar de acuerdo con el lector común, porque al sentido común de los lectores libres de la influencia de prejuicios literarios profesionales derivados de las sutilezas del refinamiento y del dogmatismo de la erudición, corresponde dictar la decisión final en materia de mérito literario."

El lector común, es decir, el que no es ni crítico profesional, ni erudito, ni artista literario, es un personaje importante; porque la lectura no es un proceso pasivo, sino eminentemente activo, si se realiza como es debido. "Leed —decía Francis Bacon— no para contradecir y refutar, ni para creer y aceptar, ni para hallar palabras o discurso, sino para pensar y considerar." El lector común, el simple aficionado, lee por placer personal, para obtener cierta experiencia. Su inclinación lo guía a organizar y guardar en su acervo espiritual un todo coherente, sacando de la obra que lee una figura humana, el cuadro de una época, o una pura emoción expresada en sonidos y ritmos. ¿Cómo se debe leer un libro? Así intitula Virginia Woolf uno de sus ensayos en el libro antes mencionado, y enseguida añade que lo primero que desea destacar en ese título son los signos

de interrogación. Porque en materia de lectura a nadie se puede dar normas absolutas; sólo se pueden ofrecer ideas y sugestiones. Esto debe ser así, porque si se quiere que la lectura sea fructífera se debe respetar en el lector la libertad de apreciación. Cada lector debe llegar por sí mismo a sus propias conclusiones. Como la expresión del creador (el autor) y la comunicación que nos transmite no guardan una relación fija las repercusiones psicológicas y las sugestiones verbales serán distintas en cada caso. "No sé si puedo saber —dice Alfonso Reyes— si mi Quijote es exactamente igual al tuyo ni si uno y otro se ajustan al que Cervantes sentía (...) cada ente literario tiene una vida eterna, siempre nueva y creciente." Sin embargo, toda libertad necesita disciplina para no constituir un libertinaje. El lector debe aprender a emplear bien sus poderes. ¿Cómo podrá, para empezar, dividir y agrupar los libros para organizarse un sistema de lecturas? En una biblioteca hay libros de todo género, escritos por individuos de todas clases a través de muchos siglos. ¿Cómo pondremos un orden en ese caos? Podemos, por ejemplo, separarlos por funciones: drama, novela, poesía lírica, y tipos intermedios, como ensayo, biografía, etc., y suponer que al leer, cada función nos irá dando lo que debe dar por ser característica suya. Pero aquí empezarán nuevas dificultades. No podrán darnos eso los libros sí llegamos a ellos con ideas preconcebidas. Nos acercamos a la literatura, dice Virginia Woolf dando por sentado "que la novela debe ser verdad, que la lírica debe ser mentira, que la biografía debe ser elogio y que la historia debe estar de acuerdo con nuestros más caros prejuicios". Lo primero que debe hacer el lector que desea leer bien es dejar atrás esa carga de juicios preconcebidos y tratar de vencer los obstáculos que le vedan la entrada. Los primeros obstáculos que tendrá que vencer los encontrará dentro de su propia mentalidad.

El primer obstáculo es la ignorancia, que consiste más bien en saber mal que en *no saber*. Sus manifestaciones más palpables son:

1° la confusión del goce estético con la diversión, porque esa actitud mantiene al lector en un bajo nivel de placer vulgar y le impide progresar;

2° la ignorancia que consiste en querer leer solamente cosas fáciles, sencillas, en lugar de literatura que sea compleja y exija madurez mental. En un pasado no muy distante, era costumbre limitar la lectura de las jóvenes solteras a una literatura elemental, formada en su mayor parte por novelitas azucaradas rosas o blancas. Aunque esto ha pasado de moda, hay siempre ciertos lectores y lectoras que cultivan la lectura de

obras menos inocuas, pero de calidad semejante, y así logran mantener su mentalidad al nivel de la de niños de diez años, sin tener, por desgracia, la frescura y flexibilidad del cerebro infantil. Esto es producto y causa a la par de pereza mental, del horror al esfuerzo, que proviene de no saber que no hay verdadero placer sin empleo de energías.

3° Otro obstáculo es la falta de imaginación. Se busca siempre la misma clase de emoción, y toda nueva experiencia se rechaza; como los niños pequeños que desean oír innumerables veces la repetición del mismo cuento, sin variar un detalle. Lo diferente es inaceptable, increíble, inverosímil. Es el tipo que encarna en el Asesor Brack, en el drama de Ibsen, *Hedda Gabler*, cuando, al oír el disparo que le revela el suicidio de Hedda, sólo atina a decir: "¡Esas cosas no se hacen!" A este tipo de lector le podemos sugerir que siga el ejemplo de la Reina Blanca (en *Alicia en el país de las maravillas*), que se esforzaba en creer cinco cosas increíbles todos los días antes del desayuno. En este obstáculo se presentan ciertas variantes, como el creer que todo lo que es habitual para nosotros es perfecto, y el juzgar el pasado según las reglas del presente y toda conducta por las normas de nuestra moral. Es evidente que dentro de esas limitaciones no hay perspectivas históricas ni penetración psicológica posibles.

Afín a ese es el obstáculo que presentan los temperamentos inflexibles, que fijan de antemano los límites de su gusto y lo declaran infalible e invariable. Con un "a mí no me gusta" sentado a priori, este tipo de lector sigue siendo él mismo, en increíble estrechez y tozudez, por toda la vida, cerrando la puerta a toda posibilidad de desarrolló a través de nuevas experiencias. Lee lo convencional, sabiendo de antemano que lo es, y se convierte en un inválido mental. Algunos rechazan de antemano la literatura que hace vibrar fuertemente las fibras emocionales; otros declaran que ciertos temas no se pueden tratar en literatura porque son groseros o no son *decentes*, o no caben dentro de tal o cual credo religioso o político, o pintan la desdicha y la miseria que son "tan chocantes", en lugar de hacernos ver que vivimos en el mundo del doctor Pangloss, (en *Cándido*, de Voltaire). Si se aplican estos criterios con exactitud, se suprimirá, sin excepción, todo lo que en este mundo es literatura valiosa.

La raíz de este obstáculo es una creencia errónea: el pensar que comprender es estar de acuerdo necesariamente. No es así. Examinemos el proceso que debe seguir normalmente una lectura fructífera.

El buen lector aspira a comprender. Para lograrlo deja a un lado, al empezar, sus opiniones y prejuicios y trata de seguir al autor cuya obra lee; no de dictarle lo que debe decir, sino de identificarse con el libro. Si por el contrario, el lector resiste, se enfrenta a él haciendo reservas mentales y en actitud de crítica destructiva al empezar, no sacará provecho alguno de lo que lee. Si abre su mente lo más posible, los matices y los detalles que por ser muy finos le podrían pasar inadvertidos, lo llevará poco a poco a sentir la esencia de un vivir humano que no será igual a ningún otro, y comenzará a darse cuenta de lo que el autor está tratando de decirle. Dice Virginia Woolf que es como contemplar y apreciar en sus detalles y conjunto un edificio bien construido; "pero las palabras son menos tangibles que las piedras, y leer es un proceso más largo y complicado que ver con los ojos".

Empezando por considerar, por ejemplo, la novela: cada novelista aspira a hacernos vivir en un mundo de su propia creación; cada novelista observa las leyes de su propia perspectiva y suele ser fiel a ellas. Leer grandes novelas es moverse de un mundo a otro. Leer novelas es un arte difícil; exige a la par finura de percepción y audacia imaginativa. Pero supongamos que el lector se aparta, por el momento, de la novela, y pasa a otro tipo de obra, por ejemplo, la biografía. Podrá leerla para satisfacer el deseo de conocer la vida y las costumbres en el lugar y la época en que se movió el biografiado, y desde luego, no podrá tratar de imponer allí sus propios modos de pensar y sentir, sino tratará de imaginarse por un instante que es parte de aquel momento y lugar de la historia.

Por supuesto, esa literatura de la vida cotidiana tiene estrechas limitaciones. Puede ser que el lector se sienta movido por el deseo de gozar de las grandes esencias de la vida de la ficción. Si siente ese deseo de acercarse a la más pura belleza; estará en disposición de leer poesía lírica. Dice la escritora mencionada que "el momento de leer poesía lírica llega cuando nos sentimos casi capaces de escribirla". El choque emocional de la lírica es tan fuerte que por el momento no podemos tener más impresión que la del poema en sí. ¡Qué profundidades y qué alturas alcanzamos entonces! La ilusión creada por la novela se apodera de nosotros gradualmente, con calculado efecto; pero la lírica nos absorbe de un golpe.

Está la noche serena
de luceros coronada
terso el azul de los cielos
como transparente gasa...

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas;
el viento sobre la mar
y el caballo en la montaña.

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal rüido
y sigue la escondida
senda por donde ha ido
los pocos sabios que en el mundo han sido!

¿A qué región hemos pasado? ¿Cuándo se escribieron esas líneas? Nadie se hace esa pregunta en el momento en que lee la poesía. Somos siempre contemporáneos del poeta. Nuestro yo íntimo se re-crea en su contacto, a través de la pura emoción.

Pero dejemos pasar ese momento, calmarse la emoción. Volvamos a pensar. El sonido de esos versos acaso despierte cosas en la mente del lector. Acaso recordará, y al encanto real perfecto de la noche de Espronceda, *serena, de luceros coronada* oponga el alado misterio de unos *versos sencillos*:

Yo he visto en la noche oscura
llover sobre mi cabeza
los rayos de lumbre pura
de la divina belleza.

O acaso comparará la serenidad latina de Fray Luis: *¡Qué descansada vida!*, con la religiosidad casi medieval de *La oración por todos* de Bello:

Ya es la hora
de la conciencia y del pensar profundo.
Cesó el trabajo afanador, y al mundo
la sombra va a colgar su pabellón....

O relacionará el colorido de García Lorca: *Verde que te quiero verde...* con el de Juan Ramón Jiménez.

> Morado y verde limón
> estaba el poniente, madre...

Y la comparación de varios ejemplos del arte *alado y sagrado* del poeta le hará comprender mejor su poder para condensar, ampliar, enunciar o sugerir las cosas en una forma que es no sólo eterna, sino definitiva. "Sólo es preciso comparar" —dice Virginia Woolf. Pero este paso es precisamente el paso final de la lectura, que la resume y termina y nos la presenta en toda su complejidad.

La primera parte del proceso de la lectura es recibir las impresiones de la lectura hasta el límite de nuestra capacidad de receptividad y comprensión. La segunda parte ha de completar la primera, si queremos gozar el placer total de lo que leemos. Esta segunda parte consiste en comparar y formarnos un juicio sobre las varias y múltiples impresiones recibidas y llegar a concretar una firme y duradera impresión. (No necesariamente una impresión invariable). El primer paso de esta segunda parte es la comparación de unas obras con otras. Pero no hay que formar juicio inmediatamente. Esperemos a que el choque de impresiones se calme, a que las últimas interrogaciones se planteen, cerremos el libro y variemos de ocupación. Y luego, sin forzarlo, el libro volverá a nosotros como un conjunto, como una totalidad, como una construcción que podemos comparar con otras detalladamente, críticamente. Hemos tratado primero de comprender al autor, de identificarnos con él. Ahora vamos a tratar de juzgarlo, vamos a diferir de él. Y para hacerlo vamos a ser severos y exactos. Vamos a comparar su libro o su poema con los mejores de su clase, con aquéllos sobre los que ya hemos formulado un juicio definido. Según su tipo, comparemos las novelas —no importa lo recientes que sean— con las mejores de su clase. Comparemos la poesía o el drama con lo mejor en su género. Las grandes normas que nos han servido para juzgar las obras clásicas nos servirán de apoyo para juzgar las modernas, sin alteración fundamental.

Esta parte de la lectura es mucho más compleja que la primera, y sólo la llevaremos a cabo con éxito satisfactorio cuando ya hayamos leído ampliamente y con suficiente comprensión para hacer esas comparaciones vivas y clarificadoras, y lo que es aún más difícil, llegar a una

conclusión: este libro es de tal tipo; creo que tiene tal valor, que tiene tales defectos, que logra esto, que en aquello está mal, y en esto otro, bien. Como esto es difícil y exige penetración y saber e imaginación bien desarrollados, ¿no será más fácil aconsejar que esta parte se deje a cargo de críticos y eruditos profesionales que nos enseñen cuál debe ser *para cada lector*, el valor de esas obras? Sería acaso fácil: pero es imposible. Por eso, los textos que presentan al alumno una lista cuidadosa de los valores que *deben* encontrar en cada obra, incluso las que nunca lee, son punto menos que inútiles, excepto como acumulación de datos históricos en la parte que a ellos se dedica. Porque, por mucho que nos digan los eruditos y los críticos, no nos pueden dar la *impresión* de una obra, que es una experiencia que ha de ganarse personalmente a través de la lectura. El lector (que es el *que aprende literatura*, porque la lee, no memoriza sus títulos) tiene que basar su juicio en su opinión personal: "me gusta, no me gusta; me interesa, estoy o no estoy de acuerdo". No podemos suprimir nuestra impresión personal sin anular nuestra capacidad de apreciación. Lea el lector la obra, forme juicio; lea luego a los críticos sin que tenga que aceptar sin discusión sus opiniones. Y entonces, a medida que aumenten sus lecturas, y siga comparando y juzgando, se encontrará con que su gusto irá cambiando, se hará más reflexivo, más exigente; irá aquilatando las cualidades y estableciendo nexos entre ciertos libros; unos le harán volver atrás a consultar otros; se irá dando cuenta de que puede agruparlos por ciertas características; las definirá, y tratará de derivar de ellas una dirección que las lecturas le ayudarán a confirmar o a modificar. Y entonces será cuando los grandes críticos le ayudarán realmente, cuando los comprenderá mejor, y sus obras le darán luz para examinar el arte literario y definir las ideas que acaso estén todavía imprecisamente formuladas en su mente. Los críticos le servirán realmente cuando llegue a ellos cargado de interrogaciones y sugestiones inspiradas por la lectura. De nada le servirán si se echa a dormir simplemente a la sombra de su autoridad.

No crea el lector común que estoy pensando que de cada uno de nosotros va a surgir, por ese método, un crítico profesional que haga brillantes contribuciones a los estudios literarios. No es probable que todos lleguemos a ser críticos; pero seremos lectores inteligentes, tendremos conocimientos de la literatura, no de las listas de nombres y títulos que son únicamente un índice para la lectura; y por ser lectores, tendremos un papel importante, que con frecuencia se ha descuidado en nues-

tros días. Nuestras direcciones y nuestras opiniones irán formando el ambiente en que los escritores actúan; crearemos una influencia que se ejercerá sobre ellos silenciosa, pero efectivamente. Nosotros somos el público, cuya opinión —si está basada en la afición y el cultivo inteligente de la lectura—, influye sobre la producción literaria de modo determinante. Para nosotros se produce la obra literaria, y nuestra importancia se deriva de que ejercemos una actividad que tiene en sí misma su finalidad, como todo arte: nuestra actividad es el arte de leer.

3
LA LECTURA DE LA POESIA SONIDO, RITMO Y METRO. EL ESTILO Y EL TEMA EN LA POESÍA: OBJETOS Y VERDADES POÉTICAS DE AYER Y DE HOY

Si insistimos en que para aprender y apreciar la literatura lo esencial es leer, y que cada lector debe obtener personalmente la experiencia literaria, se nos podrá preguntar si creemos que la del profesor de literatura es una profesión superflua, ya que para poner los libros en manos de los que desean leer bastan los libreros y los bibliotecarios, y para escoger las lecturas puede ser suficiente cualquier aceptable manual que contenga un índice o tabla bastante completa de la literatura que el lector desee conocer.

Contestaremos que no es esa nuestra opinión, y que las personas que siguen estudios literarios organizados bajo la dirección de un buen profesor tienen enormes ventajas sobre aquéllas que se ven forzadas a penetrar y moverse en el campo de la literatura enteramente solas. Porque al sugerir que el lector se lance a la experiencia literaria directa, no hemos querido decir que tenga que hacerlo en absoluta ignorancia, sin saber a dónde va ni por qué camino, y que la opinión que ha de formarse de la lectura ha de ser la puramente impresionista de *me gusta* o *no me gusta*. La impresión personal es indispensable, y en arte como en otras actividades la experiencia fundamental no puede hacerse en cabeza ajena; pero la preparación para esa experiencia, y

por lo tanto, el resultado de ésta, ganará mucho de la dirección e instrucciones de un buen guía. De hecho, el lector que haya de manejárselas enteramente sólo, tendrá al menos que buscar ese guía y enseñaza en libros adecuados, los que no podrán ser tan eficaces como un buen maestro, porque no siempre podrá resolver para cada lector cada problema individual.

Al maestro corresponde la tarea de familiarizar al alumno con las técnicas literarias y con las técnicas de la lectura que han de aplicarse a los diversos tipos de creación literaria; le corresponde dar al lector orientaciones que le permitan desarrollar su poder de reacción ante el arte literario y ayudarle a crearse un método para leer y para examinar críticamente las obras leídas.

Pero el maestro no debe olvidar que en la literatura no hay principios absolutos. Algunos maestros, críticos y escritores suelen hablar como si la crítica fuera una ciencia exacta, y al escucharlos el lector llega a desesperarse, tratando de encontrar en el libro que lee exactamente los mismos valores que otros han encontrado, de suprimir su juicio personal, cuando lo que tiene que hacer es someterlo a prueba aceptándolo como opinión, aunque pueda ser modificable en el futuro. No es acertado dar numerosas reglas literarias que memorizar y aceptar absolutamente para tratar de someter a ellas todas las obras que se leen, porque casi ninguna obra cabrá dentro de esas limitaciones. No se pierda de vista la realidad que es parte de todo juicio literario de conjunto, el que es preciso determinar dentro de condiciones de época, ambiente, personalidad del autor, del crítico y del lector. Los valores literarios son, en muchos aspectos, comparativos.

Una interrogación que podemos plantearnos es ¿hasta qué punto es posible para una persona aprender a leer, y hasta qué punto puede ayudar el maestro?

Es problema difícil enseñar a leer a otro, pero no es tan difícil enseñarle cómo uno mismo lee; de donde resulta que si imaginamos varios grupos de alumnos de literatura enseñados por diferentes maestros, es probable que cada grupo adquiera una actitud diferente ante la literatura, bajo la influencia de las diferentes actitudes de los maestros. Por eso, lo mejor es que el maestro se limite a sugerir caminos, modos, y a dar a conocer al alumno los recursos literarios que emplean los diversos tipos

de literaturas y las técnicas que le permitirán acercarse a su interpretación; pero debe advertir siempre al alumno que al leer debe situarse como una personalidad, como un temperamento ante otro, y que nadie puede precisar de antemano el resultado de esa relación. Estas disertaciones son sólo un intento de señalar a los lectores que deseen orientarse algunas maneras de desarrollar su poder de reacción y su sensibilidad hacia el arte literario, de ayudarlos a crearse un método para llegar a la apreciación de lo que leen. Por experiencia personal —que seguramente los maestros presentes compartirán conmigo—, sé lo difícil que es conseguir que un alumno exprese cualquier opinión sobre un libro. La mayor parte de los alumnos no saben qué buscar ni qué esperar de un libro. Si a esto se une —en el caso de los estudiantes adolescentes, al menos—, que sus ideas del pasado, aunque sea próximo, son en extremo vagas y confusas, sus nociones de geografía son escasas y su sentido de las complejidades de la personalidad humana no está aún desarrollado, se comprende que la misión del maestro de literatura empieza por el deber de dar la visión del conjunto, la idea de las relaciones de la obra literaria; en una palabra, orientar al alumno en la cultura de la que forma parte la obra que lee y darle a conocer la personalidad del autor.

A través del maestro, el alumno aprenderá a ver la obra en función del mundo en que fue creada, y se encontrará en condiciones de descubrir por sí mismo el sentido particular, único, de la obra, proyectándola sobre ese fondo. Entonces el maestro no puede hacer más que dejarlo entrar por esa vía, recomendándole tres cosas: una lectura atenta, un propósito de reflexión, y —si ha de continuar dirigiendo al alumno—, la expresión, oral o escrita, de su reacción ante el libro. Por esa expresión no entiendo ni un *informe* cargado de datos históricos, ni una exposición del argumento con algunas ideas intercaladas, tomadas de un libro de crítica, sino un desarrollo ordenado de algunas ideas del alumno, producto de la reflexión. Para ese fin, lo que debe hacer el alumno al leer, es tomar notas de lo que piensa. Muchas personas se imaginan que no piensan al leer, porque no se han obligado nunca a reflexionar, apuntando lo que les viene a la mente.

Los trabajos que resulten de la aplicación de este sistema podrán demostrar falta de experiencia y dificultad para la expresión justa, pero demostrarán sinceridad y un esfuerzo realizado para pensar y expresar lo que se piensa sobre una obra de arte, lo que significará un

progreso en el desarrollo espiritual de los alumnos. Los lectores se mostrarán interesados en lo que han leído, exaltados, entusiasmados, o desdeñosos y aun disgustados, y habrán tratado de expresar el *cómo* y el *porqué*. La frase de Anatole France, que sus lecturas eran "las aventuras de su espíritu entre obras maestras", expresa una idea importante; a menos que el lector penetre el sentido de esa frase y trate de aplicarla a sus lecturas no obtendrá de ellas todo lo que pueden darle. Quiero insistir aquí en que el desarrollo del pensamiento humano en la época moderna es, fundamentalmente, obra de la lectura inteligente. Nuestro nivel de civilización se apoya sobre la imprenta y la propagación de la palabra escrita. Acaso el descubrimiento de la transmisión por radio y televisión y del cine hablado, represente el inicio de una nueva etapa en que el hombre restablezca sus nexos con la literatura oral. Pero hasta hoy, la literatura escrita es la que nos ha permitido reunir el acervo de la sabiduría de los pasados siglos y nuestra vida se desarrolla sobre la continuación y aprovechamiento de ese saber. Una parte de esos conocimientos, la más reciente, se halla en los libros de ciencia. Todo el resto del saber humano está contenido en las obras de religión, de filosofía y de literatura. Representan el contenido de la vida que no sólo aspiramos a continuar, sino que debemos necesariamente continuar.

La enorme tarea de enseñar literatura es la de enseñar a conocer por medio de la lectura el contenido y el sentido de lo que llamamos existencia humana a diferencia de la vida puramente vegetativa.

Como la palabra *poesía* etimológicamente significa *creación*, toda creación literaria puede propiamente llamarse *poesía*. Así la llama Alfonso Reyes, el teorista a quien hemos seguido en las primeras lecciones de este curso. Hemos dicho que él divide la poesía o creación literaria pura en tres funciones: drama, novela y lírica. Cada una de estas *funciones* la considera dividida en *géneros*, es decir, tipos diversos de drama, novela o lírica. Pero la palabra *poesía* tiene además otro sentido, que es: la manera de la forma literaria opuesta a la prosa. En general, pensamos que la prosa es una manera relativamente arrítmica y más apropiada para la expresión de ideas, y la llamada *poesía* una forma más regularmente rítmica y más propia para la expresión de la emoción; de manera que a medida que la prosa se hace más rítmica y se carga de emoción, la consideramos más *poética*. Sin cierto ritmo, no hay en realidad, prosa

artística. Como además, la palabra poesía se usa en otro sentido, el de obra en *verso*, es importante aclarar que, si bien el verso es la manera usual de ciertos géneros poéticos, no constituye un elemento esencial. Puede haber disertaciones en verso que no son poesía, como sucede con ciertos tratados didácticos del siglo XVIII.

El verso con metro, rima y ritmo regular debe haber sido uno de los recursos más útiles a la literatura de expresión oral, porque es un gran auxilio para la memoria y para el poder de sugestión; pero hoy, en pleno desarrollo de la literatura escrita, reconocemos que el metro y la rima y aun el ritmo regular no son esenciales a la poesía. El ritmo, empero, es esencial. La poesía es rica en emoción, y por eso es necesariamente rítmica, como lo son las otras artes de movimiento, que se desarrollan en el tiempo: la música y la danza. La poesía es persuasiva, no argumentativa; apela a la imaginación, no al razonamiento: por eso emplea símbolos que son cuadros o imágenes, no puras abstracciones. Su recurso principal es la intensidad de la expresión verbal, lo que implica una intención de cambiar, de transformar los poderes del lenguaje; una lucha con el *logos*, que algunos han comparado a la lucha de Jacob con el Ángel en el pasaje bíblico.

Nuestra época contemporánea ha sido teatro de una lucha por la libertad poética en la que se han enfrentado los partidarios de la tradición prosódica y los partidarios de la libertad de la forma. Contra lo que se cree, la poesía escrita en verso, pero sin la ayuda del metro y la rima, requiere una gran seguridad y exactitud, un equilibrio que Alfonso Reyes compara con el de un acróbata que se balancea en la cuerda floja sin tener abajo una red para recogerlo si cae. De modo que el empleo o la renuncia de las reglas prosódicas no afectan la situación del verdadero poeta, que siempre se sujeta a la más rígida disciplina. El poeta transforma en nueva y positiva latitud lo que podría parecer limitación. No es posible que le sea indiferente el elemento formal: él no puede confiarse demasiado en la poesía como estado de alma (fue la debilidad de muchos románticos) y el poeta tiene que insistir en la poesía como victoria sobre la palabra. Este segundo aspecto es el que constituye su arte, el primero es sólo su emoción previa. *Nous.. . qui faisons des vers émus très froidement. . .*, (Nosotros, que hacemos versos emotivos, muy fríamente...) decía Verlaine. “Toda imprecisión es un estado de ánimo anterior a la poética tanto como a la matemática

—dice Reyes—. Porque al fin vamos creyendo que el espíritu de finura y el de geometría se comunican por mil vasos subterráneos, lo que no soñaba la filosofía del grande Pascal.”

Se dirá que el poeta muchas veces lo que necesita y quiere es expresar emociones imprecisas; que la poesía misma nace del afán de sugerir lo que no tiene nombre; pero el poeta debe preciso en su expresión de lo impreciso. No ha de dejar nada a la casualidad.

La emoción poética sólo se expresa en la poesía mediante una forma verbal que es lo que legítimamente debe llamarse retórica. Los métodos y hábitos de la expresión verbal están sometidos a la evolución del gusto. Cuando un sistema de expresiones se gasta por el curso del tiempo y no porque carezca en sí mismo de calidad, podemos decir que esa forma ya no nos emociona, porque no es nueva para nosotros como lo fue para los hombres de la época en que se creó; pero no podemos negar su valor real ya fijado en el tiempo y en la verdad poética. “En el orden del espíritu —dice Reyes— siempre es lo que una vez ha sido.” Esto hay que decirlo a los lectores ultramodernos que son incapaces de leer a un poeta romántico, y a los románticos incorregibles que declaran no intentar siquiera leer a los clásicos. Son casi siempre románticos incorregibles también los que están seguros de que son incapaces de gustar de una poesía escrita después de 1920, porque según ellos no hay allí más que disparates, puesto que no se respeta la lógica usual. Todo eso obedece a una grave limitación: querer juzgar la poesía de todas las épocas según un criterio único que no se basa en los valores permanentes, sino en los transitorios y con frecuencia en los puramente formales.

Que hay en la poesía una comunicación de misterio es indiscutible: una comunicación que no es posible traducir al lenguaje científico ni al lenguaje corriente. Los grandes poetas lo son porque logran captar el misterio en el arte. Hoy se busca la expresión de ese misterio en la poesía tratando de escapar los rigores lógicos. Ayer los románticos trataron de encerrarlo en la carga emocional que dieron a las palabras (esa fue su gran innovación), y los que llamamos poetas clásicos intentaron captarlo de otros modos. Recordemos que Góngora declaraba su intención de “hacer a las palabras representar el oficio de ideas”. Tanto los

poetas lógicos como los ilógicos han tratado de lograr esa expresión. Si hoy nos ha cansado el rigor lógico o el desbordamiento sentimental, a los ojos de quienes los introdujeron en la poesía, tenían "un calor sustantivo de misterio".

¿Qué nos comunica la poesía? Esta cuestión nos ha sigo planteada especialmente por la poesía actual, con sus dificultades, que parecen tales debido a los hábitos de lectura convencionales de la mayoría. Es seguro que el poeta de hoy nos comunica cosas del mismo tipo que el poeta de antes, pero lo hace por procedimientos diferentes.

Hay poesía difícil porque el poeta lo quiere; poesía hermética, que ha existido en muchas épocas, si no en todas (Góngora, Mallarmé), y que existe hoy. Hay hoy como siempre, poesía caótica o incoherente por debilidad o defecto del poeta, hay otra que es difícil por ser de hoy, por los problemas que crea nuestro estado de cultura; pero gran parte de nuestras poesía de hoy parece difícil porque pocos lectores leen la poesía como tal, sino que quieren *entenderla* sin prestarle atención. Son mentalmente perezosos, y el poeta de hoy necesita la colaboración del lector porque su poesía *sugiere*, no *declara*; su procedimiento es *indirecto*. El lector de hoy necesita más preparación que el de ayer para acercarse a la poesía actual, porque esa poesía tiene detrás una larga tradición literaria, filosófica, cultural. Del mismo modo, el hombre de hoy necesita para entender la ciencia moderna una esmerada preparación. Además, la poesía de hoy es más pura en el sentido de que destaca más los procedimientos característicos de la poesía: el *símbolo,* no la atracción; la *sugestión*, no la declaración explícita; la *metáfora*, más que el lenguaje recto.

Si se trata de expresar el sentido de la poesía por otros medios, en otra forma distinta de la que le ha gago el poeta, el poema se destruye en gran parte. El lector debe tratar de penetrar los significados, a veces el sentido sutil de una sola palabra. Porque el poeta crea su lenguaje, inseparable de lo que expresa; por eso es poeta creador. La lectura de un poema es un proceso de exploración, como lo es su creación para el poeta, que está tratando de comunicarnos su experiencia. Un poema es un todo orgánico y como tal debe ser apreciado.

La poesía moderna parece enigmática a muchos lectores, porque presenta rasgos que su formación no los ha capacitado para entender. Ni su percepción ni su intelecto están preparados para una clase de poesía que no les ofrece los objetos prácticos y las verdades poéticas familiares, los que la poesía romántica les enseñó a buscar y a los que les enseñó a responder en modos indicados por las propias verdades expresadas; por ejemplo:

La tentación sucede. El juicio engaña.
En los zarzales del camino deja
alguna cosa cada cual: la oveja,
su blanca lana; el hombre, su virtud.

Muchos poetas de hoy no presentan objetos convencionalmente poéticos, y no le indican al lector ningún modo de sentir sobre los objetos. Toda experiencia es potencialmente poética, y el poeta moderno nos deja en libertad de reaccionar ante esa materia en cualquiera de los modos en que puedan hacerlo los seres humanos. Al darnos a sentir y conocer un mundo crecientemente complejo y vario en todos sus aspectos, la poesía moderna se hace difícil y exige del que la lee el ejercicio de todos sus poderes mentales, no solamente de su capacidad emocional.

Vamos a leer y analizar brevemente tres poemas famosos, pertenecientes a tres épocas diferentes de la cultura en el mundo hispánico, que nos servirán de ejemplo, para apreciar cómo a diversos modos de sentir y diversos procedimientos de expresión, corresponden diversos matices de la interpretación.

Los poemas son: las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre; el romance *Fidelia*, del poeta cubano Juan Clemente Zenea, y el *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca.

JORGE MANRIQUE

(1440—1479)

COPLAS

A la muerte del Maestre de Santiago
don Rodrigo Manrique, su padre

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte,
 contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
 tan callando:
cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
cómo a nuestro parecer
cualquiera tiempo pasado
 fue mejor.

Y pues vemos lo presente
cómo en un punto es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
 por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
porque todo ha de pasar
por tal manera.

Nuestra vidas son los ríos
que van a dar en la mar.
que es el morir;
allí van los señoríos
 derechos a se acabar

y consumir,
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

INVOCACION

Dejo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores,
no curo de sus ficciones,
que traen yerbas secretas
sus sabores.
Aquél solo me encomiendo,
Aquél solo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo no conoció
su deidad.
Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nacemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.

Este mundo bueno fue
si bien usásemos de él
como debemos;
porque, según nuestra fe,
es para ganar aquel
que atendemos.
Y aun el hijo de Dios,
para subirnos al cielo,
descendió
a nacer acá entre nos
y vivir en este suelo
do murió.

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos;
que en este mundo traidor
aún primero que muramos
las perdemos:
dellas deshace la edad,
dellas, casos desastrados
que acaecen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

Decidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal
de senectud.

Pues la sangre de los godos,
el linaje y la nobleza
tan crecida
¡por cuántas vías e modos
se pierde su gran alteza
en esta vida!
Unos por poco valer,
por cuán bajos y abatidos
que los tienen;
otros, que, por no tener,
con oficios no debidos
se mantienen.

Los estados y riquezas,
que nos dejan a deshora
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,
pues que son de una señora
que se muda,
que bienes son de fortuna,
que revuelve con su rueda
presurosa,
la cual no puede ser una
ni estar estable ni queda
en una cosa.

Pero digo que acompañen
y lleguen hasta la huesa
con su dueño;
por eso no nos engañen,
pues se va la vida apriesa
como sueño.
Y los deleites de acá
son, en que nos deleitamos
temporales,
y los tormentos de allá,
que por ellos esperamos,
eternales.

Los placeres y dulzores
desta vida trabajada
que tenemos
¿qué son sino corredores,
y la muerte es la celada
en que caemos?
No mirando a nuestro daño
corremos a rienda suelta
sin parar;
de que vemos el engaño
y queremos dar la vuelta,
no hay lugar.

Si fuese en nuestro poder
tomar la cara fermosa
corporal,
como podemos hacer
el alma tan gloriosa
angelical,
¡qué diligencia tan viva
tuviéramos cada hora,
y tan presta,
en componer la cativa,
dejándonos la señora
descompuesta!

Estos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos;
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no hay cosa fuerte;
que a Papas y Emperadores
y Prelados
así los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Dejemos a los troyanos
que sus males no los vimos,
ni sus glorias;
dejemos a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus historias.
No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue dello;
vengamos a lo de ayer,
que también es olvidado
como aquello.

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta invención
como trujeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras
¿fueron sino devaneos?
¿Qué fueron sino verduras
de las eras?

¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar
y aquellas ropas chapadas
que traían?

Pues el otro, su heredero,
don Enrique; ¡qué poderes
alcanzaba!
¡Cuán blando, cuán halagüeño
el mundo con sus placeres
se le daba!
Mas verás cuán enemigo,
cuán contrario, cuán cruel
se le mostró;
habiéndole sido amigo
¡cuán poco duró con él
lo que le dió!

Las dádivas desmedidas,
los edificios reales
llenos de oro,
las vajillas tan fabridas,
los enriques y reales
del tesoro,
los jaeces y caballos
de su gente, y atavíos
tan sobrados
¿dónde iremos a buscallos?
¿Qué fueron sino rocíos
de los prados?

Pues su hermano el inocente,
que en su vida sucesor
se llamó
¡qué corte tan excelente tuvo,
y cuánto gran señor
que le siguió!
Mas como fuese mortal
metiólo la muerte luego
en su fragua.
¡Oh juicio divinal!
cuándo más ardía el fuego
echaste el agua.

Pues aquel gran condestable,
Maestre que conocimos
tan privado,
no cumple que de él se hable
sino sólo que le vimos
degollado.
Sus infinitos tesoros,
sus villas y sus lugares,
su mandar
¿qué le fueron sino lloros?
¿Qué fueron sino pesares
al dejar?

Pues los otros dos hermanos,
Maestres tan prosperados
como reyes,
que a los grandes y medianos
trajeron tan sojuzgados
a sus leyes:
aquella prosperidad
que tan alta fue subida
y ensalzada
¿qué fue sino claridad
que cuando más encendida
fue amatada?

Tantos Duques excelentes,
tantos Marqueses y Condes
y Barones
como vimos tan potentes,
di, muerte, ¿dó los escondes
y los pones?
Y sus muy claras hazañas
que hicieron en las guerras
y en las paces,
cuando tú, cruel, te ensañas,
con tu fuerza los atierras
y deshaces.

Las huestes innumerables,
los pendones y estandartes
y banderas,
los castillos impunables,
los muros y baluartes
y barreras,
la cava honda chapada,
o cualquier otro reparo
¿qué aprovecha?
Cuando tú vienes airada,
todo lo pasas de claro
con tu fecha.

Aquel de buenos abrigos,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tan famoso
y tan valiente,
sus grandes hechos y claros
no cumplen que los alabe,
pues lo vieron,
ni los quiero hacer caros,
pues el mundo todo sabe
cuáles fueron.

¡Qué amigo de sus amigos!
¡Qué señor para criados
y parientes¡
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué Maestre de esforzados
y valientes!
¡Qué seso para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Cuán benigno a los sujetos,
y a los bravos y dañosos
un león!

En la ventura Octaviano;
Julio César en vencer
y batallar,
en la virtud, Africano;
Aníbal en el saber
y trabajar;
en la bondad un Trajano,
Tito en liberalidad
con alegría;
en su brazo, un Archidano;
Marco Tulio en la verdad
que prometía.

Antonio Pío en clemencia;
Marco Aurelio en igualdad
del semblante:
Adriano en elocuencia;
Teodosio en humanidad
y buen talante.
Aurelio Alejandro fue
en disciplina y rigor
de la guerra,
un Constantino en la fe;
Gamelio en el gran amor
de su tierra.

No dejó grandes tesoros,
ni alcanzó muchas riquezas
ni vajillas,
mas hizo guerra a los moros
ganando sus fortalezas
y sus villas;
y en las lides que venció
caballeros y caballos
se prendieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.

Pues por su honra y estado
en otros tiempos pasados
¿cómo se hubo?
Quedando desamparado,
con hermanos y criado
se sostuvo.
Después de hechos tan famosos
hizo en esta dicha guerra
que hacía,
hizo tratos tan honrosos,
que le dieron muy más tierra
que tenía.

Estas sus viejas historias
que con su brazo pintó
en la juventud,
con otras nuevas victorias
agora las renovó
en la senectud.
Por su gran habilidad,
por méritos y ancianía
bien gastada,
alcanzó la dignidad
de la gran caballería
del Espada.

Y sus villas y sus tierras
ocupadas de tiranos
las halló,
mas por cercos y por guerras
y por fuerzas de sus manos
las cobró.
Pues nuestro Rey natural,
si de las obras que obró
fue servido,
dígalo el de Portugal,
y en Castilla quien siguió
su partido.

Después de puesta la vida
tantas veces por su ley
al tablero;
después de tan bien servida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su Villa de Ocaña
vino la muerte a llamar
a su puerta,

diciendo: “Buen caballero,
dejad el mundo engañoso
y su halago;
muestre su esfuerzo famoso
vuestro corazón de acero
en este trago;
y pues de vida y salud
hiciste tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que os llama.

“No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dejáis:
aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera,
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal
perecedera.

"El vivir que es perdurable
no se gana con estados
  mundanales,
ni con vida deleitable
en que moran los pecados
  infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
  y con lloros,
los caballeros famosos,
con trabajos y aflicciones
  contra moros.

"Y pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
  de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
  por las manos;
y con esta confianza
y con la f e tan entera
  que tenéis,
partid con buena esperanza
que esta otra vida tercera
  ganaréis.

—"No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
  por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
  para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad placentera
  clara, pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera
  es locura."

Oración

Tú que por nuestra maldad
tomaste forma civil
   y bajo nombre;
tú que en tu divinidad
juntaste cosa tan vil
   como el hombre;
tú que tan grandes tormentos
sufristes sin resistencia
   en tu persona,
no por mis merecimientos,
mas por tu sola clemencia
   me perdona.

Cabo

Así con tal entender,
todos sentidos humanos
   conservados,
cercado de su mujer,
de hijos y de hermanos
   y criados,
dio el alma a quien se la dio
(el cual la ponga en el cielo
   y en su gloria),
y aunque la vida murió,
nos dejó harto consuelo
   su memoria.

JUAN CLEMENTE ZENEA
(1832—1871)

FIDELIA

¡Bien me acuerdo! ¡Hace diez años
y era una tarde serena!
¡Yo era joven y entusiasta,
pura, hermosa y virgen ella!
Estábamos en un bosque
sentados sobre una piedra,
mirando a orillas de un río
cómo temblaban las yerbas.
¡Yo no soy el que era entonces,
corazón en primavera,
llama que sube a los cielos,
alma sin culpas ni penas!
¡Tú tampoco eres la misma,
no eres ya la que tú eras,
los destinos han cambiado
yo estoy triste y tú estás muerta!

Le hablé al oído en secreto
y ella inclinó la cabeza,
rompió a llorar como un niño,
y yo amé por vez primera.
Nos juramos fe constante,
dulce gozo y paz eterna,
y llevar al otro mundo
un amor y una creencia.
Tomamos ¡ay! por testigos
de esta entrevista suprema,
¡unas aguas que se agotan
y unas plantas que se secan!...
¡nubes que pasan fugaces,
auras que rápidas vuelan,
la música de las hojas,
y el perfume de las selvas!

No consultamos entonces
nuestra suerte venidera,
y en alas de la esperanza
lanzamos finas promesas;
no vimos que en torno nuestro
se doblegaban enfermas
sobre los débiles tallos,
las flores amarillentas;
y en aquel loco delirio,
no presumimos siquiera
¡que yo al fin me hallara triste!
¡que tú al fin te hallaras muerta!

Después en tropel alegre
vinieron bailes y fiestas,
y ella expuso a un mundo vano
su hermosura y su modestia.
La lisonja que seduce,
y el engaño que envenena,
para borrar mi memoria
quisieron besar sus huellas;
pero su arcángel custodio
bajó a cuidar su pureza,
y protegió con sus alas
las ilusiones primeras;
conservó sus ricos sueños,
y para gloria más cierta
en el vaso de su alma
guardó el olor de las selvas;
guardó el recuerdo apacible
de aquella tarde serena
¡mirra de santos consuelos,
áloe de la inocencia! ...
Yo no tuve ángel de guarda,
y para colmo de penas
desde aquel mismo momento
está en eclipse mi estrella;
que en un estrado, una noche,

al grato son de la orquesta,
yo no sé por qué motivo
se enlutaron mis ideas;
sentí un dolor misterioso,
torné los ojos a ella,
presentí lo venidero:
¡me vi triste y la vi muerta!

Con estos temores vagos
partí a lejanas riberas,
y allá bañé mis memorias
con una lágrima acerba.
Juzgué su amor por el mío,
entibióse mi firmeza,
y en la duda del retorno,
olvidé su imagen bella.
Pero al volver a mis playas
¿qué cosa Dios me reserva? ...
¡Un duro remordimiento,
y el cadáver de Fidelia!

Baja Arturo al Occidente
bañando en púrpura regia,
y al soplar del manso Alicio
las eolias arpas suenan;
gime el ave sobre un sauce
perezosa y soñolienta
se respira un fresco ambiente,
huele el campo a flores nuevas;
las campanas de la tarde
saludan a las tinieblas,
¡y en los brazos del reposo
se tiende naturaleza!...
¡Y tus ojos se han cerrado!
¡Y llegó tu noche eternal
¡Y he venido a acompañarte,
y ya estás bajo la tierra¡...

¡Bien me acuerdo! Hace diez años
de aquella santa promesa,
y hoy vengo a cumplir mis votos:
¡Y a verte por vez postrera!
Ya he sabido lo pasado...
supe tu amor y tus penas,
y hay una voz que me dice
que en tu alma inmortal me llevas.
Mas... lo pasado fue gloria,
pero el presente, Fidelia,
el presente es un martirio,
¡yo estoy triste y tú estás muerta!

FEDERICO GARCIA LORCA
(1900—1936)

ROMANCERO GITANO

Romance sonámbulo

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha
vienen con el pez de sombra

que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
¿Pero quién vendrá? ¿Y por dónde. ..?
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.

—Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando,
desde los puertos de Cabra.

—Si yo pudiera, mocito,
este trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.

—Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,
con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?

—Trescientas rosas morenas
lleva tu perchera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.

—Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas;
¡dejadme subir! dejadme,
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal
herían la madrugada.

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
Los dos compadres subieron.
El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.
—¡Compadre! ¿Dónde está, dime,
dónde está tu niña amarga?
—¡Cuántas veces te esperó!
¡Cuántas veces te esperara,
cara fresca, negro pelo,
en esta verde baranda!

Sobre el rostro del aljibe
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna
la sostiene sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos

en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar.
Y el caballo en la montaña.

El primero de estos tres poemas, uno de los más famosos de la lengua castellana, recuerda, en el ritmo formal regular de sus coplas de pie quebrado y en el ritmo interno de sus palabras —música de la idea—, el tañido de una campana funeral, símbolo de la efímera vida terrenal. El ideal medieval del perfecto caballero se nos presenta, encarnado en don Rodrigo Manrique, en forma dramática, y la afirmación de la fe en la verdad de la vida eterna se impone sobre el doloroso misterio de la muerte para dejarnos una impresión de paz, de armonía entre el hombre y su destino:

No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara, pura,
que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera
es locura.

El segundo poema, *Fidelia*, pertenece al período romántico. Su forma es la del romance, que los poetas románticos renovaron infundiéndole, como sucede en este ejemplo, un lirismo intenso. Es una exaltación del amor y una afirmación de su perdurabilidad. El tono es de lamentación elegíaca por la muerte de la amada y por la fugacidad de la dicha:

¡Yo no soy el que era entonces,
corazón en primavera,
llama que sube a los cielos,
alma sin culpas ni penas!
¡Tú tampoco eres la misma;

no eres ya la que tú eras;
los destinos han cambiado:
yo estoy triste y tú estás muerta!

El tercer poema tiene también la forma de romance; pero es de nuestro siglo; forma parte del *Romancero gitano*, de García Lorca, y nos presenta, en breve espacio, una tragedia de amor, de ventura y de muerte: Un hombre regresa, de aventuras ignotas, a la tierra natal donde acaso ha esperado encontrar paz y amor; tal vez soñó tenerlos en una larga vida, pero viene herido y perseguido; sólo puede desear morir en esa paz. No es posible; la mujer que lo amó ha muerto, la casa amiga no puede protegerle ya. Sus sueños de libertad fracasaron; ahora fracasa su último anhelo, y su vida ha de terminar cortada violentamente. La narración no se nos presenta en forma directa; el drama se nos sugiere por medio de imágenes y metáforas sorprendentes, envuelto en un vago misterio que nos da la impresión de que los hechos ocurren en un mundo de sueño, en el que la lógica usual no tiene aplicación; son hechos poéticos:

Verde que te quiero verde,
verde viento, verdes ramas.
El viento sobre la mar
y el caballo en la montaña.

A veces, en contraste, hay detalles de cruda realidad objetiva:

Guardias civiles borrachos
en la puerta golpeaban.

Estos tres poemas tiene, cada uno, un tema particular: el primero, la muerte del caballero y los sentimientos que despierta, tanto más hondos cuanto que han sido altas sus virtudes; en el segundo, la muerte de la mujer amada, la decadencia espiritual del amante y su tristeza, tanto más profunda cuanto que ha sido grande su dicha amorosa; en el tercero, se nos sugiere que un hombre ha abandonado acaso la paz, acaso la virtud, pues vuelve con deseos de morir "decentemente", y el amor, que le ha esperado en vano largo tiempo, por ir en busca ¿de qué? presa de un ansia indefinida de libertad, y que regresa vencido, perseguido de "guardias civiles borrachos", a encontrar una muerte violenta.

El tema esencial de los tres poemas es el mismo: la vanidad y transitoriedad de la vida humana. El primero nos dice que el hombre medieval

hallaba respuesta a esa gran interrogación a través de la fe, en la seguridad de otra vida eterna más allá de la tumba; el segundo nos muestra al hombre romántico, al cual le quedaba aún la fe en la eternidad del sentimiento; el tercero no nos da respuesta determinada; nos sugiere que el hombre moderno busca una afirmación de su ser en la libertad; pero nos lo muestra vencido al cabo, sin que nos quede nada más que un temblor de anhelo, de una angustia misteriosa e irremediable.

En otro poema, escrito en el momento actual, encontramos diferente respuesta —acaso la única definitiva— a la gran interrogación atormentadora. El poeta, el hombre, conoce y acepta la transitoriedad de su vida individual; pero percibe su eternidad esencial como eslabón de la infinita cadena de la vida de la humanidad entera. El poema es la *Meditación sobre la Sierra Maestra*, del libro *Canción de gesta*, de Pablo Neruda, obra inspirada por la Revolución cubana:

....

Ay cuánta noche cabe en una noche
sin desbordar esta celeste copa,
suena el silencio de las lejanías
como una inaccesible caracola
y caen en mis manos las estrellas
llenas aún de música y de sombra.
En este espacio del tumultuoso peso
de mi vida no vence ni solloza
y despido al dolor que me visita
como si despidiera a una paloma:
si hay cuentas que sacar hay que sacarlas
con lo que va a venir —y que se asoma,
con la felicidad de todo el mundo
y no con lo que el tiempo desmorona.
Y aquí en el cielo de Sierra Maestra
yo sólo alcanzo a saludar la aurora
porque se me hizo tarde en mis quehaceres,
se me pasó la vida en tantas cosas,
que dejo mis trabajos a otras manos
y mi canción la cantará otra boca.
Porque así se encadena la jornada
y floreciendo seguirá la rosa.

No se detiene el hombre en su camino:
otro toma las armas misteriosas:
no tiene fin la primavera humana,
del invierno salió la mariposa
y era mucho más frágil que una flor,
por eso su belleza no reposa
y se mueven sus alas de color
con una matemática radiosa.
Y un hombre construyó solo una puerta
y no sacó del mar sino una gota
hasta que de una vida hasta otra vida
levantaremos la ciudad dichosa
con los brazos de los que ya no viven
y con manos que no han nacido ahora

4
EL LECTOR ANTE LA POESIA

En la lección anterior hemos visto cómo una de las principales causas de deficiencia en la apreciación de la poesía está en el hábito del lector de buscar en el poema los objetos que él considera poéticos y las verdades poéticas que le son familiares, v. g., aquellas a que le acostumbró la poesía romántica; que esa actitud incapacita al lector a veces, para apreciar la poesía clásica, y aún más frecuentemente para apreciar la poesía de hoy, cuya amplitud en la elección de los objetos poéticos y cuya forma de comunicación, por sugestión más bien que por presentación, le exigen mayor esfuerzo mental, ya que el poeta de hoy necesita, más que el de otros tiempos, la colaboración activa del lector.

Hemos visto que el *tema*, es decir, la idea o motivo básico del poema, puede ser el mismo en poemas de épocas diferentes, y sin embargo, la actitud del poeta puede variar considerablemente. Hemos tomado por ejemplo cuatro poemas, uno de la Edad Media en España, pero que se cuenta entre los grandes poemas clásicos de la literatura española: las *Coplas*, de Jorge Manrique; otro del período romántico: el romance *Fidelia*

del cubano Juan Clemente Zenea; un poema de nuestra época: el *Romance sonámbulo* de Federico García Lorca, y, por fin, un poema de nuestra actualidad: la *Meditación*, de Neruda, sobre la Sierra Maestra.

Hemos podido apreciar que la idea básica es la misma en los cuatro poemas: *la transitoriedad de la vida humana*; pero hemos apreciado también las grandes diferencias que la actitud del poeta, actitud en gran parte creada por el ambiente cultural de su época, introduce en el modo de entender y presentar el tema.

Ahora bien, la idea básica de un poema, si el poema se lee como es debido, esto es, como un todo poético, debe ser considerada en relación con otros factores: la expresión lingüística, las imágenes, la métrica, etc.; porque el tema es sólo un aspecto de la poesía. El modo de presentar el tema varía de un poema a otro según las combinaciones que el poeta emplee de símbolos, imágenes, ritmos y sonidos. El poeta, al presentar un tema, nunca se limita meramente a enunciarlo. Si así fuera, le bastaría a Jorge Manrique con habernos dado la primera de sus coplas, a Zenea con algunas líneas de su romance, y aún a García Lorca, con sugerirnos el contraste misterioso entre la muerte y la libre afirmación de la vida que se insinúa desde las primeras líneas de su poema.

Un poema es una dramatización del tema. Todo poema, incluso los más breves cantos líricos o los poemas descriptivos, lleva implícita una organización dramática. Recordemos que hay siempre alguien que habla en el poema: o es el poeta, hablando por sí mismo, o es un personaje en cuya boca pone las expresiones, y el poema representa la reacción del que habla ante la situación o la idea que se presenten. Esta es una característica que hay que tener presente al leer poesía: su aspecto dramático.

Al decir que en la poesía hay siempre un tema básico, no queremos inspirar al lector la idea errónea de que debe buscar en todo poema una moraleja que aplicar a su propia vida. Hay poemas en los que existe esa moral *práctica*, y por cierto, algunos son buenos poemas. Sirva de ejemplo *Pax Animae*, de Gutiérrez Nájera. Nadie puede negar el valor moral de sus máximas; pero eso no bastaría para dar al poema mérito literario. Una idea en sí no basta para crear un poema. Tampoco para deshacerlo. Por eso, si el lector no está de acuerdo con la idea que un poema expresa, se equivocará si cree que por eso el poema es malo. Puede ser un buen

poema, de expresión acabada y perfecta de ideas que difieren de las del lector. Es probable que pocos de nosotros concordemos con las ideas que Julián del Casal expresa en su poema *Nihilismo*:

> Ansias de aniquilarme sólo siento
> o de vivir en eternal pobreza
> con mi fiel compañero, el desencanto,
> y mi pálida novia, la tristeza.

Lo cual no impide que el poema sea artísticamente bello. El mismo principio puede aplicarse en nivel más alto. Protestantes y ateos convencidos leen y admiran la *Divina Comedia*, de Dante; católicos fervientes y agnósticos pueden leer y admirar *El Paraíso perdido*, de Milton, sin alterar por eso sus creencias. La poesía, pues, no debe juzgarse sólo desde el punto de vista del tema en relación con nuestras creencias personales.

Otros lectores adoptan el punto de vista de que la poesía no debe encerrar ideas ni verdades, sino expresar la pura emoción. Un crítico puede también adoptar esa actitud, y decirnos que un poema es la expresión de un momento de *pura realización del ser*, que sólo trata de dar al lector la impresión de una sensación o un momento vivido. Examinemos esta afirmación. ¿Es cierto que el poema expresa la pura emoción, digamos por ejemplo, de la tristeza, con la misma intensidad que, por ejemplo, un grito? Este es un concepto que encontramos en algunos de los grandes románticos. Musset nos dice: “Los más desesperados son los cantos más bellos y yo conozco algunos que son puros sollozos.” ¿O es cierto que, al leer un poema que expresa tristeza, el lector siente la emoción tanto como sentiría una pena personal? La respuesta a ambas preguntas tiene que ser negativa. Aun en la aseveración de Musset, ese poder se atribuye sólo al dolor, no se nos dice si lo mismo sucederá con otras emociones: entusiasmo, alegría, disgusto o desdén. Indudablemente, hay diferencia. En cuanto a mera intensidad emocional, el poema no puede igualarse a la experiencia directa. La experiencia que el poeta transmite al lector es diferente de la que tuvo directamente: es la reacción del poeta ante esa experiencia, y por lo tanto, es, no una realización sino una interpretación, que a su vez provocará en el lector una reacción análoga, pero no necesariamente acorde. Experiencias semejantes provocarán, en poetas diferentes, reacciones diversas, y no menos diversas serán las de los lectores. No cometa el lector el grave error de creer que toda interpretación ofrecida por el poeta nace de una realización en su vida personal externa.

Nada es menos cierto. Con frecuencia el poeta está presentándonos interpretaciones de sus experiencias internas, de las aventuras de su espíritu en su mundo subjetivo, y esto aun cuando nos esté dando datos aparentemente concretos en el espacio y en el tiempo. Todos conocen el soneto de Rubén Darío, *De invierno*:

En invernales horas mirad a Carolina,
medio apelotonada, descansa en un sillón.

que es una reconstrucción de un cuadro de vida, íntima en un invierno de la capital de Francia, y termina diciendo:

Y en tanto cae la nieve del cielo de París.

Pero no todos saben que en la época en que lo escribió Darío no había estado todavía en París. Y ¡cuánto más asombroso es enterarse de que cuando Sarmiento escribía la maravillosa descripción de la Pampa con que se inicia la primera parte de su *Facundo*, no había visto nunca la Pampa! Nadie ha podido, sin embargo, igualar esa interpretación de la llanura argentina, ni transmitirnos mejor la impresión de lo que ella es.

Otro concepto que puede confundir al lector es el de que la poesía "es la expresión bella de una verdad elevada". Será causa de confusión, si hace creer al lector que un poema es una verdad embellecida con decoraciones; que la forma bella es una especie de señuelo para atraer al lector a la investigación y descubrimiento de una verdad que, presentada de otro modo, resultaría de penoso o desagradable aprendizaje. Esto es un concepto de la poesía como forma de la didáctica. En los libros de texto infantiles se emplean a veces poemas cuya finalidad es transmitir en forma rítmica algún precepto o conocimiento, y desde el punto de vista didáctico ese procedimiento podrá tener valor; pero ésa no puede ser la actitud adecuada pan acercarse a un poema como obra de arte; porque el lenguaje de la poesía no tiene valor sino en su relación con la idea que expresa; no se crea separado de ella, sino con ella; forma y fondo son inseparables en la obra de arte. Ese concepto nos podría hacer creer que los objetos, las imágenes, los símbolos en la poesía, deben por fuerza ser bonitos o agradables, ya que son sólo un lindo vestido de la verdad esencial. Pero si examinamos ejemplos de buena poesía, descubriremos que no es así, que la poesía puede usar con gran arte, objetos, situaciones, ideas, símiles, imágenes que no son poéticas si por poético se entiende lo *bonito* o lo

agradable. El efecto que cause el poema dependerá, no de esos elementos en sí, sino del modo en que los emplea el poeta.

Examinemos dos poemas que puedan servirnos de ejemplo. El primero es *A una onda*[5] del poeta mexicano Agustín Fernández Cuenca:

Pasa como mis sueños delirantes,
fugaz como mis dichas engañosas,
esmaltando los mimbres elegantes,
besando las acacias olorosas.
Llorando pasa cual mi vida triste,
hija del sol que en las perpetuas nieves
de reflejos y lágrimas hiciste
tu manto azul y tus encajes leves.

....

¡Pasa y corre fugaz, embravecida,
a otro valle, a otros montes, a otros ríos,
irónica parodia de mi vida,
brillante imagen de los sueños míos!

....

Ser misterioso que del llanto naces
y con lágrimas sólo te engalanas,
mis dichas son como tu luz, fugaces;
mis quejas son como tus pompas, vanas.
El sol se va, y al declinar el vuelo,
de su fausto imperial haciendo alarde,
con amatistas sujetó en el cielo
los velos transparentes de la tarde.
Onda clara, onda azul, onda turgente
que de este valle tu rumor alejas
y te lanzas al mar, indiferente,

[5] El poema se intitula "A orillas del Atoyac" (A una onda), según la obra *Poemas selectos* de Agustín Fernández Cuenca pp. 85-91. Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos. Ediciones México Moderno, 1919. (N. del E.)

e indiferente a mi dolor me dejas.

Lejos ya de estas ramblas arenosas,
otro cielo refleje tus cambiantes,
otras aves te adulen y otras rosas
beban en tus salpiques de diamantes.
¡Adiós! yo quedo en mi dolor pensando
que eres fugaz como mi vida triste,
pues viéndote venir, fuiste pasando,
y viéndote pasar, desapareciste.

El segundo poema es el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca. Citamos aquí la primera parte, *La cogida y la muerte*:

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde,
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.
Y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.

Comenzaron los sones del bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo

a las cinco de la tarde.

En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro sólo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.
Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.

El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.

Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde.
Y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay, qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!

¡Eran las cinco en la sombra de la tarde!

Ambos poemas tienen valor literario. El primero, escrito hacia el fin del período romántico, es ya premodernista por la selección de los vocablos, por la elegancia de la forma, y expresa una idea delicada con espíritu de finura. El vocabulario y las imágenes están formadas por palabras y objetos bellos en sí. Sin embargo, no crea en nosotros la poderosa impresión del segundo poema, que no ha empleado una sola palabra o imagen bonita o agradable. En el primer poema hay cierto desacuerdo entre la forma y la idea. El poema tiene por tema la fugacidad de la vida humana, que se compara con la breve existencia de una onda; pero llevado por una tendencia preciosista; el poeta se detiene a describir la onda y a revestirla de esplendor, en un desgranar de palabras sonoras y un encadenamiento de símiles evocadores de objetos poéticos bellos, reales o imaginarios:

hija del sol que en las perpetuas nieves
con destellos y lágrimas hiciste
tu manto azul y tus encajes leves.

El efecto de ese esplendor y esa belleza verbal es atraernos mucho más a la expresión que a la idea: vemos la onda lu nosa y movediza, en mil formas, matices y sonidos, pero nos olvidamos de que el poeta está tratando de transmitirnos una idea básica que, en esa onda, sólo está representada por la gacidad. El derroche de riqueza verbal nos impide sentir la tristeza con que el poeta califica su propia vida; porque qué relación esencial podemos establecer entre *una vida triste* y esa *hija del Sol* que se viste de *manto azul y encajes leves* hechos de luz y de nieve? Sólo la flexible concatenación de los versos finales consigue impresionarnos con un sentido de lo fugitivo y evanescente:

Pues viéndote llegar, fuiste pasando,
y viéndote pasar, desapareciste.

En cambio, en el poema de García Lorca no tenemos ni una palabra preciosa, ni una imagen que nos presente un objeto poético bello en sí; al contrario, un crecido número de vocablos e imágenes repugnantes, chocantes u horribles se precipitan sobre nuestro espíritu, y cobran vigor inusitado de la repetición constante del estribillo, que va en *crescendo* desde el murmullo y el suspiro al grito desgarrador: "¡A las cinco de la tardel" La fuerza del poema, su alto valor poético están en la perfecta unidad, que el poeta ha creado entre la expresión y la idea bá. sica: la

brusca interrupción de una vida segada en un instante de plena intensidad. La dureza, la crueldad despiadada de ese he. cho se expresa a perfección en las duras palabras, en las frases cortadas, en la evocación de imágenes atroces en larga sucesión: la sábana mortuoria, el muslo desolado, algodones, yodo, el pus, la gangrena, la horrible agonía ...

Vemos, pues, que un poema no puede ser considerado meramente como un hacinamiento de objetos e ideas *poéticos* en sí por su belleza. No es tampoco un grupo de elementos en combinación mecánica: metro, rima, lenguaje figurado, etc., reunidos como pueden estarlo los ladrillos que forman una pared.

La cuestión que el lector ha de plantearse no es la de si unos o varios elementos del poema son *agradables* en sí, sino la de cómo se organizan esos elementos entre sí para cumplir el fin que el poeta desea. La relación entre unos y otros elementos en el poema es lo que importa, y esa relación tiene carácter íntimo y fundamental. Un poema constituye un todo orgánico. No pensemos que este poema de García Lorca es bueno *a pesar de* no usar palabras dulces, imágenes gratas y ritmos melodiosos. Por el contrario veamos en la dureza de los vocablos, en las imágenes horripilantes, en el martilleo asordador del estribillo, expresiones esenciales a la comunicación que quiera hacernos llegar el poeta. Al considerar y apreciar los elementos de un poema: ritmo, imagen, vocabulario, métrica, de nada servirá analizarlos aisladamente en lugar de juzgarlos en relación con la intención total y la organización del poema en su conjunto.

Las cualidades que distinguen el modo de tratar un asunto poéticamente, en comparación con la manera de tratarlo en prosa, son dos principalmente: *concentración* e *intensidad*. Ambas cualidades se relacionan con la importancia que se da en la poesía a la forma. La forma de la poesía tiene organización más compleja que la de la prosa. Sus detalles requieren un proceso de selección más riguroso; la sugestión predomina como medio de expresión, la relación de todos los detalles con el tema del poema es de la mayor importancia. Por ejemplo, en el *Romance sonámbulo*, el verso: *Pero ¿quién vendrá? ¿Y por dónde?* aparentemente formado por palabras sencillas y corrientes, en el lugar en que está colocado, crea en nosotros súbitamente, una sensación de angustia y de expectación que nos hace entrar en el patetismo del poema en total.

No queremos decir que ese tipo de organización no pueda encontrarse en la prosa sino que predomina en la poesía. La tendencia se hace

patente en el empleo del lenguaje rítmico en la poesía, por su valor sugestivo. El ritmo, hemos dicho, no es exclusivo de la poesía; la diferencia entre poesía y prosa en cuanto al ritmo es de grado únicamente. Pero esa diferencia de grado es importante. La poesía tiende a emplear el ritmo con regularidad; aunque hay numerosas gradaciones que van desde la prosa rítmica hasta el ritmo regular en el verso. La versificación es una ordenación sistemática del ritmo, y por supuesto, el verso es una manera de la forma empleada primordialmente por la poesía. Un vocabulario de términos especiales se ha creado para describir los elementos del verso. Llamamos *metro* a la medida del verso aplicada a cada línea, línea que debe constituir en sí un conjunto rítmico. En español, el metro se determina por el número de sílabas, si bien las sílabas del verso no se ajustan siempre a las mismas leyes de formación que las sílabas en su concepto gramatical. Hay además, dentro de cada verso o línea una acentuación determinada, que define y marca el ritmo. En las lenguas clásicas, el verso se dividía en unidades llamadas *pies* que se basaban en una combinación de sílabas, determinada según su cantidad, ya que esas lenguas tenían sílabas *largas* y sílabas *cortas*. Algunas lenguas modernas, como el inglés, emplean también la división del verso en pies, cuyos nombres se han tomado de la nomenclatura clásica; *yámbicos, trocaicos, dactílicos*, etc., pero la combinación de las sílabas para formar el pie se hace de acuerdo con la acentuación; por ejemplo, una unidad compuesta de una sílaba inacentuada y una acentuada, constituye el *pie yámbico*, el más frecuentemente usado en la versificación Inglesa. El verso, a su vez, recibe su denominación del número de pies que lo forman y el tipo a que esas unidades pertenecen: el *pentámetro yámbico* o verso constituido por cinco pies yámbicos es uno de los que con más frecuencia se usan en la versificación inglesa. Otras lenguas modernas, como el español, determinan la acentuación interna del verso sin aplicarle la división en unidades iguales. Por ejemplo, el verso endecasílabo puede crearse con las siguientes acentuaciones diferentes:

(Heroico)

6a
*Sones de bando*lín. *El rojo vino*

6a
conduce un paje rojo. *Amas los sones*

4a 7a
(De gaita gallega) *del bando*lín *y un a*mor *florentino*?

4a
(Provenzal) *Serás la* re*ina en los Decamerones*.

Y el endecasílabo sáfico:

4a 8a
Dulce vecino de la ver*de selva*

Otras combinaciones, menos usuales, pueden crearse, en versos de once sílabas, con diferente acentuación. De igual modo, existen versos dodecasílabos, eneasílabos, etc., con diversos esquemas de acentuación. Según algunos teóricos de la métrica, el verso en español debe considerarse dividido en pies de acuerdo con un sistema de acentuación de las sílabas que lo forman. Esta era la teoría que Andrés Bello inició y que desarrolló luego Eduardo de la Barra. Hoy en día una nueva teoría basada sobre ese mismo principio ha sido desarrollada por el ilustre filólogo Tomás Navarro Tomás en su tratado de métrica. El uso del *pie métrico* ha sido practicado conscientemente por muchos poetas, a veces con exclusión de otro sistema de determinación del verso. Por ejemplo: el célebre *Nocturno*[6] de José Asunción Silva está construido en versos que tienen por unidad un pie métrico de cuatro sílabas, acentuada la tercera:

Una noche,
una noche toda llena de perfumes, de murmullos
y de música de alas;

El primer verso consta de una unidad, el segundo de seis, y así se desarrolla el poema, sin determinar el metro de los versos por el número de sus sílabas, pero manteniendo el ritmo regular. Otro tanto hace Rubén Darío al dar estructura a la *Marcha Triunfal*, tomando por unidad el pie métrico de tres sílabas, acentuada la segunda.

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines.

[6] Es el Nocturno III, “Una noche”. Véase en *Obra completa* (prosa y verso) p. 84 de José Asunción Silva. Biblioteca de Autores Colombianos. Ministerio de Educación Nacional. Ediciones de la Revista Bolívar, 1956. (N. del E.)

No olvidemos que, además, todas las lenguas pueden tener formas irregulares de versificación a las que no es aplicable el principio del ritmo regular ni del metro fijo. Hay formas del verso en que ritmo y metro son tan poco discernibles que hablando estrictamente no hay versificación. Suele llamarse a esta forma *verso libre*.

Fijémonos en esto, porque la frecuencia de una versificación sistemática como forma de la poesía en general hace que se tienda a confundir la versificación con la poesía, olvidando que el verso es sólo uno de los instrumentos que el poeta usa para transmitir su mensaje. Puede muy bien existir el verso sin que encierre poesía alguna. Nadie pensará que varias palabras sin relación o sentido son poesía porque formen versos. Para que haya poesía se necesita que las palabras se relacionen para darnos un sentido poético, si bien no siempre lógico. El verso es un instrumento que puede usarse para transmitir el sentido poético, en conjunción con otros medios como la dramatización, el lenguaje figurado, la asociación de determinadas palabras, etcétera. La poesía es el resultado de esa interrelación entre diversos elementos y no es inherente a ninguno de ellos aisladamente. La forma en poesía es la disposición de esos varios factores de acuerdo con una finalidad artística.

Uno de los fines que cumple la versificación es el de fijar la atención del que lee o escucha; por eso usa el ritmo y la repetición de ciertos sonidos, recursos típicos del conjunto mágico. Por su efecto, el que va a recibir la comunicación poética entra en un estado de creciente susceptibilidad a la sugestión de ideas, actitudes, sentimientos, imágenes, contenidos en el poema. Su imaginación es impulsada a moverse con mayor libertad, y se hace más vulnerable la sensibilidad. Y, aunque la poesía no es meramente emocional, tiende a destacar los factores emocionales que se unen a los otros factores en el poema, y a presentar toda experiencia con gran intensidad. Diferentes ritmos tienden a estimular diferentes sentimientos y actitudes, como lo sabían bien y lo aplicaban a su poesía y a su música los antiguos griegos. La calidad expresiva del ritmo es importante en la expresión poética, y es evidente que ciertos ritmos se asocían, por ejemplo, a las emociones profundas y otros a las más ligeras; otro tanto puede decirse de la sonoridad: las vocales fuertes se asocian con tipos de emoción diversos de los que se asocian con las vocales débiles o las intermedias. En esa calidad de los sonidos se basa Poe para crear los curiosos efectos de su poema *The Bells*, en el que, con

asombrosa destreza, lleva al lector las variadas impresiones producidas por el sonido de las varias clases de campanas, desde los ligeros cascabeles de los trineos, representados por el sonido de la vocal *i* en combinación con ciertas consonantes, hasta los sones hondos de las campanas funerales, representados por distintas combinaciones de la vocal o. Ese poema no tiene más valor que el de ser un ejercicio de virtuosismo, pero es un ejemplo notable en su género. Otra forma de emplear el efecto expresivo de los sonidos es la *rima* o igualdad de las letras finales de la palabra, a partir de la última vocal acentuada. Se usa principalmente, como es sabido, al final de los versos. La lengua castellana emplea la rima asonante, o sea de vocales solamente, y la rima llamada consonante, en la que hacen rima a la vez vocales y consonantes; pero ciertas lenguas germánicas, como el inglés y las lenguas escandinavas, pueden usar la rima basada en la igualdad de las consonantes únicamente, lo que debe recordar el que se disponga a leer poesía escrita en inglés, donde palabras como *hall* y *hill* pueden rimar. Por otra parte, la rima puede existir dentro del verso o linea; la aliteración, o repetición de una letra, puede considerarse una forma de rima interna, por ejemplo: "bajo el ala aleve del leve abanico" (versos de Rubén Darío). Los efectos de la rima son eufónicos. La rima final de dos o más versos se usa para organizar un esquema que, en conjunción con otro esquema, métrico, sirve de base para formar las estrofas. La finalidad de la rima es, pues, la de contribuir a dar forma al poema, es estructural; esto, aparte de su cualidad agradable, repetitiva y musical, que atrae aun a los niños. La rima, como la estrofa, son instrumentos del poeta y no son importantes en sí mismos. De hecho, todos los recursos de la versificación son a la vez limitaciones. Los poetas de los períodos en que esos recursos se han erigido en reglas que era obligatorio respetar, se veían forzados a alterar muchas veces las palabras para hacerlas caber en un metro determinado, o a emplear vocablos que disminuían la exactitud de la expresión, obligados por la necesidad de terminar una rima. No en balde Verlaine se rebelaba contra la rima, llamándola *ce bijou d'un sou* (esa joya barata). El poeta de hoy goza de gran libertad en cuanto al empleo de los recursos formales de la versificación; pero en cambio se obliga a una más severa disciplina: a respetar la unidad poética del verso, la tersura de la expresión y esa música de la que decía Darío que era a veces música "de la idea solamente".

La poesía de hoy ha desarrollado también en alto grado la función del símbolo y de la imagen y el empleo del lenguaje figurado.

La representación, en la poesía, de una experiencia de los sentidos se llama *imagen*. No es necesario que implique una descripción obvia (imagen real) ; el poeta, característicamente, nos hace llegar sus experiencias por medio de comparaciones y de lo que llamamos lenguaje figurado, cuyas formas más usuales son el *símil* y la *metáfora*. Sabemos que la diferencia entre los dos es que el símil emplea los términos comparados y el comparativo (sus mejillas frescas como rosa) y la metáfora suprime el término comparativo, identificando los términos comparados directamente uno con el otro (las rosas de su cara). Es claro que la metáfora sugiere muchas interpretaciones que no caben en el símil. La imagen no es un ornamento de la poesía: es una forma de comunicación; ya hemos insistido en esto. Los modos especiales de funcionar la imagen son demasiado numerosos para representarlos aquí; pero nunca se la debe tomar como una simple ilustración. Nos limitaremos a indicar aquí algunas características del uso moderno de la imagen. Cuando García Lorca nos dice que:

el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias

no nos es difícil ver en nuestra imaginación al monte como un enorme gato erizado. Es una imagen metafórica, base de un objeto concreto que existe en la realidad externa; pero cuando en el mismo poema, nos dice;

Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata
Cien panderos de cristal
herían la madrugada

no podemos ver, sino sentir por otros sentidos los mil ritmos y vibraciones que animan el comienzo del amanecer. Más que una sensación, es una impresión de muchas sensaciones varias la que recibimos.

Ahora bien, cuando otro poeta dice:

La luna nueva
era una vocecita en la tarde

la metáfora efectúa una translación de una sensación a otra, para hacernos captar la impresión: la delgadez y sutileza de la forma visible de

la luna nueva se nos expresan por la impresión que nos daría la percepción auditiva de una voz pequeña y fina.

El poeta de hoy quiere transmitirnos su experiencia en la forma que le parece más próxima a su proceso espiritual. Esa forma puede apartarse de la expresión lógica, y asumir caracteres sorprendentes. Así cuando Xavier Villaurrutia[7] nos habla del silencio que se extiende entre él y una mujer, silencio,

> tendido entre los dos como una duda,
> sábana nieve de hospital invierno...

comprendemos que el lector puede quedarse atónito ante ese verso que parece violar todas las reglas de la construcción gramatical:

> sábana nieve de hospital invierno...

Pero que se detenga y reciba la impresión de blancura fría: sábana, nieve y observe que, de los complementos que siguen, de hospital corresponde a la idea de sábana, prestándole un significado de desolación, el mismo que el concepto invierno añade a la idea de nieve, y se dará cuenta de que el poeta le ha transmitido la metáfora siguiendo el mismo proceso que se desarrolló en su espíritu: primero aparecen las ideas sustantivas y luego las que las modifican, acentuando sus caracteres peculiares.

La translación de sentido puede llevarse a cabo entre dos significados de una misma palabra, como cuando un poeta nos dice, refiriéndose a una mujer:

> Por las noches, en el cine
> ¡qué bien hubiera tocado yo la música de sus cabellos!

usando a un tiempo el verbo tocar en dos significados diversos que así se identifican metafóricamente.

Un proceso relacionado con el metafórico es la creación y uso del símbolo en poesía. El símbolo es como una metáfora en la que se omite

[7] En su poema "Nocturno mar", véase en la obra *Poesía en Movimiento*, p. 329. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José E. Pacheco y Homero Aridjis, Siglo Veintiuno Editores S. A., México, 1966. Asimismo en la obra *Las mejores poesías de los mejores poetas mexicanos* de Homero de Portugal, p. 232. Ediciones Lux, México, D.F.
Los versos de este poema que aparecen en esta obra están presentados en forma invertida (N. del E.)

uno de los términos. Si el poeta nos dice de una mujer que *es la rosa del abril de las almas* ha hecho una metáfora. Cuando Juan Ramón dice del poema: *no lo toques ya más; así es la rosa* sugiriendo con esa palabra la calidad del poema, sin detallar un sistema de referencias metafóricas, ha convertido la rosa en un símbolo. Los poetas llegan a ser identificados por sus símbolos característicos, pues cada uno suele crear los suyos. ¿Quién no recuerda la luna en García Lorca, la rosa en Juan Ramón, el cisne en Darío? La relación del símbolo con sus significados no es lógica, —"es demasiado sutil para el intelecto", como dice Yeats— pero tiene poder e intensidad ilimitados. Cuando el símbolo se expande hasta alcanzar dimensiones cósmicas y ocupa lugar en un sistema de interpretaciones de la esencia de la vida del hombre y del universo, se crea el mito. Su origen se pierde en el misterio del origen del mundo, y su raíz se enrosca en el subsuelo del sentimiento religioso.

La poesía desde sus orígenes ha dado expresión al mito. La poesía dramática durante largo tiempo fue sólo la representación del mito en forma de acción directa; la poesía épica lo representó en forma de narración, y aun la lírica, más individual en su expresión, le prestó su voz musical. Si bien hoy en día esas tres funciones de la poesía abordan temas muy diversos y lejanos de los antiguos mitos, no pueden desarraigarse de ellos y con frecuencia los reviven en nuevas interpretaciones (así, por ejemplo, el mito de Narciso y el de Orfeo) o basan en ellos nuevas creaciones míticas.

Y para terminar, queremos tocar un punto que nos parece de interés. La poesía, como sabemos, tiene un valor sónico; no está hecha sólo para ser leída con los ojos, sino para ser oída. El lector que no sea capaz de oír la poesía no la sabrá apreciar al leerla. El lector debe aprender a oír la poesía, como oye la música aquél que sabe leerla, y a reproducir mentalmente los sonidos y la entonación sin los cuales no se puede captar el poema en su totalidad. Será conveniente, al menos las primeras veces, leer los poemas en voz alta, hasta aprender a oírlos mentalmente. El poema se dirige siempre al lector en la actitud que expresan aquellas liras de Sor Juana Inés de la Cruz:

Óyeme con los ojos,
ya que están tan distantes los oídos,
y de ausentes enojos
en eco de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.

5
LA NOVELA

ESENCIA Y FORMA DEL ARTE NOVELÍSTICO. LA NOVELA Y LA ÉPICA. LA NOVELA Y LA HISTORIA. LA NOVELA Y EL DRAMA. EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA NOVELA. ARGUMENTO, PERSONAJES Y AMBIENTE

La novela, como la entendemos hoy, es un género que se ha desarrollado tardíamente en la evolución de la cultura humana; puede ser, por esa razón, estudiada más fácilmente en sus orígenes y en su evolución histórica; pero como función literaria, la novela se identifica con la épica, una de las formas más antiguas de la literatura. Ambas representan las formas más altas de la literatura narrativa.

Algunos poemas épicos, como la *Ilíada* y la *Odisea*, se acercan a nuestro concepto de la novela, porque nos representan a los personajes dándonos una clara pintura de su carácter. Otros poemas épicos dan poco relieve al carácter; la narración es lo importante, el ambiente y los personajes son detalles que dan vida a la historia, ya que con frecuencia, la caracterización es imprecisa; los personajes tienden a ser *tipos* o *símbolos*; la narración misma tiene muchas veces calidad simbólica. La épica suele evocar el genio de una raza y sus ideales de vida; señalar momentos estelares en la evolución de una sociedad. Su desarrollo objetivo y relativamente impersonal, hace que el autor se revele poco a través de la obra. Los personajes en cambio, suelen aparecer pintados con proporciones mayores que las del hombre común: son *héroes* en la más exaltada acepción de la palabra. Llevan a cabo acciones extraordinarias, poseen virtudes o defectos agigantados. Además, la narración épica suele, como es sabido, adoptar la forma versificada, Como la tragedia en su origen, la épica también

tiene fuente religiosa y frecuentemente ha encontrado en la religión altos motivos de inspiración. Sus otros temas son, preferentemente, las hazañas guerreras y los hechos que representan aspectos de la vida colectiva de los pueblos.

Sería imposible establecer una separación absoluta entre novela y épica. Todos los caracteres de ésta pueden aparecer en aquélla. La novela se distingue sobre todo por haber tomado en la época moderna nuevos desarrollos, direcciones nuevas, y por hacer uso casi exclusivo de la prosa como forma.

La novela, se nos suele decir, representa la realidad de la vida. Pero en este caso como en toda la literatura, la realidad que hay en la novela o la impresión de realidad que recibe el lector, no es necesario o primariamente una realidad de circunstancia o de detalle, o de rutina cotidiana. Entre realismo e idealismo en la novela, la diferencia no es la que existe entre realidad e ilusión, sino la que existe entre dos modos diferentes de ilusión y dos diferentes conceptos de la realidad. Recordemos el pasaje del *Quijote* en el que Don Quijote y Sancho discuten la realidad del yelmo de Mambrino. Como sabemos, el famoso yelmo de Don Quijote es en la realidad concreta una bacía de barbero. Eso es lo que Sancho ve; pero Don Quijote ve un yelmo. Y Don Quijote termina la discusión diciendo que bien puede aquello parecerle a Sancho una bacía, a él un yelmo, "y a otro le parecerá otra cosa". Después de lo cual, el buen Sancho, siempre respetuoso de las peregrinas opiniones de su señor, decide llamar a aquel objeto un *baci-yelmo*. En ese pasaje puede considerarse expresado en síntesis el problema de la realidad en la novela. Muchas novelas tienen por base hechos ocurridos en la realidad concreta. La historia, como función, representa también hechos ocurridos realmente. Ambas nos exponen, cómo viven los hombres, cuáles son sus modos de actuar, sus conflictos, sus errores y sus aciertos. Pero el proceso de la novela es diferente del de la historia. La novela procede, no por representación fiel unida a una interpretación, como la historia, sino por hipótesis: "dadas tales condiciones, tales resultados seguirán", o "dados estos resultados, podemos presuponer tales condiciones". Tomando de la vida las condiciones de la hipótesis, el novelista elige y organiza los datos en su propio modo, uniéndolos por una serie de acontecimientos hipotéticos que pueden ser congruentes con los datos de la realidad, ya como causas,

ya como efectos. Por ese proceso, la novela pasa de lo conocido a lo desconocido. Más bien que confirmar o interpretar lo que sucedió, intenta descubrir lo que puede haber sucedido, o lo que podría ser. Nos lleva al descubrimiento de nuevas realidades, en los reinos de lo posible, y aun a veces, de lo imposible o al menos, de lo improbable.

No es probable que ningún Gulliver llegue en la realidad concreta a visitar el país de los enanos, ni el de los gigantes, ni mucho menos el de los *Houyhnhnms*[8] ; pero las verdades literarias que Swift ha derivado del viaje de su personaje a esos países imaginarios son de importante aplicación al mundo de los hombres corrientes.

El novelista, a diferencia del poeta lírico del autobiógrafo, puede conservar algo de la objetividad del poeta épico. Hablando de la novela inconclusa de Taine, *Etienne Mayran*, Albert Thibaudet, dice, comparándola con *Rojo y negro*, de Stendhal: "Etienne Mayran es el protagonista de una autobiografía de Taine, mientras que Julián Sorel fue concebido por Stendhal con bastante objetividad, con motivo de un proceso célebre que tuvo lugar en Grenoble. La diferencia entre los dos escritores no es lo que nos ocupa, sino la diferencia entre géneros o tipos de literatura. Es muy poco frecuente que un autor que se erige en protagonista de una novela logre crear a su personaje. Las memorias pueden dar una impresión de vida, pero de modo muy diferente de la novela... El novelista genuino crea personajes con proyecciones infinitas... la verdadera novela es como un autobiografía de lo posible, la biografía por Sexto Tarquino, de todos los Sextos Tarquinos que, como la divinidad le muestra a Sexto, pueblan infinitamente la infinidad de los mundos posibles, en el apólogo con que termina la *Teodicea* de Leibniz.. . El genio de la novela no hace revivir lo real, sino vivir lo posible."

Más que un personaje o un caso, el novelista nos presenta un mundo, a veces geográficamente determinado, pero por lo general existente en un espacio espiritual o anímico más bien que en el espacio terrestre y sus personajes tienen realidad dentro de ese cosmos. La estructura de ese mundo en la novela abarca el argumento, los personajes, la escena o lugar de acción, la perspectiva o visión del novelista, su actitud y su tono. Estos

[8] *Houyhnhnms*. Raza imaginaria de caballos que hablaban, en la obra de Swift, *Viajes de Gulliver*. (N. del E.)

son los elementos que tenemos que analizar cuando tratamos de apreciar el significado de una novela. La verdad o concordancia con la vida que haya en la obra no será cuestión de exactitud de hechos o detalles, así como la ética de la obra dependerá de la actitud del novelista y su propósito, no de las escenas que en la obra tengan lugar ni del vocabulario.

Hemos dicho que el novelista crea un mundo con caracteres inconfundibles. El mundo de Dickens y el de Galdós, el de Cervantes y el de Dostoievski, tienen características propias que no dependen únicamente de las diferencias de época y de nacionalidad. Un *mundo* es un concepto espacial y una de las peculiaridades, y uno de los problemas de la novela está en que la narración se desarrolla necesariamente en el tiempo. La literatura es un arte temporal, como la música, a diferencia de las artes plásticas, que son espaciales.

La poesía lírica y el ensayo pueden evadirse del tiempo concentrándose en la contemplación del mundo interno e intemporal del espíritu. Ciertos tipos de novela moderna tratan de seguir ese método. Pero en general la novela, la épica, y el drama dentro de sus limitaciones, tienen en cuenta el elemento temporal. La novela nos presenta la evolución de personajes, grupos, familias, sociedades en el orden del tiempo. En la novela de aventuras —la picaresca, por ejemplo—, el desarrollo cronológico es característico.

Otros tipos de novelas más complejos unen al cronológico el desarrollo causal: vemos el carácter de ciertos personajes desintegrarse o complicarse en consecuencia de causas que actúan sobre ellos dentro de un período de tiempo más o menos exactamente determinado. Y podemos decir que, donde haya cierto desarrollo psicológico de algún personaje no hay novela, aunque ese desarrollo no siempre sea igualmente apreciable. Es decir, al desarrollo en el tiempo de los hechos de la vida exterior, tiene que corresponder un desarrollo en el tiempo del ser interior de los personajes, o, al menos, del protagonista. Esto no es difícil de observar cuando la novela plantea en primer término un problema psicológico —por ejemplo, *La puerta estrecha* de André Gide, en la ue novelista se ha propuesto presentar el desarrollo de un alma humana impulsada por una voluntad de sufrimiento—; pero es menos fácil de observar en las novelas de tipo pasivo; por ejemplo *Lazarillo de Tormes*. Las novelas del tipo de *Lazarillo* no crean el principio a que obedecen: lo toman de la vida mis-

ma. Eligen como unidad la de una existencia humana, que relatan. Este es un tipo de novela que además de la picaresca española, han cultivado de preferencia los novelistas ingleses, Dickens, por ejemplo, y a veces los franceses: el *Gil Blas*, de Lesages. Lazarillo, el protagonista de la anónima obra española, aparece como un pobre niño abandonado y mal aventurado. Va pasando del servicio de un amo al de otro, sin que en apariencia crezca en otra cosa que en años y en número de aventuras e infortunios; lo vemos desde el principio tratando de aguzar el ingenio para poder comer; pero nunca nos da la impresión de ser un verdadero pícaro, un desvergonzado; aunque nos diga que no sabe de *cosas de la honra*, sabe admirarlas y parece en el fondo un buen chico. Sólo cuando al terminar la obra, se nos presenta al protagonista al fin tranquilo, establecido en la Villa como pregonero, casado con una mujer y, con ella, bajo la protección del cura, nos damos cuenta de pronto de que la pícara vida ha triunfado en Lazarillo y lo ha moldeado a su guisa, y que ya ahora y para siempre, Lázaro es un verdadero truhán.

En cuanto a la forma en que se expresa, la novela es una forma mixta: mezcla, con la narración pura, la descripción y el diálogo. Puede ser narrada por el novelista mismo o por un personaje. Hasta fines del XIX el novelista solfa extenderse en comentarios y generalizaciones que llegaban a formar verdaderos ensayos dentro de la novela. Esto era una manera de hablar en primera persona sin usar el pronombre.

La novela que ciertos teóricos llaman *activa* es aquélla que sigue un orden de organización interno, señalado por el propio novelista, que para ese fin aísla y desarrolla especialmente un episodio o un aspecto significativo. Este arte de desarrollarla es el de la *composición* de la novela. El término *composición* en la novela tiene, dice Thibaudet, tres sentidos diferentes; la composición del argumento, la composición de los caracteres de los personajes, la composición del ambiente y de las situaciones.

La más simple es la composición del argumento. Una obra de mérito superior puede no estar también compuesta desde ese punto de vista como una obra mediocre; por ejemplo, el argumento de *Ivanhoe* es, según Thibaudet, superior al de *Ana Karenina*. El argumento da su estructura a la narración. A veces una obra tiene dos tipos de argumentos superpuestos. En Dickens, por ejemplo, suele haber un argumento

de misterio que no es el argumento central, pero que puede en un punto dado coincidir con él. (Ejemplo: *Bleak House*.) El argumento progresivo, en forma de viaje, es uno de los más antiguos y frecuentes. Es desde luego, el de la *Odisea*. Es básicamente el del *Quijote*, de *Pickwick*, de *Moby Dick* y *Don Segundo Sombra*. Otros argumentos se desarrollan también en una dirección lineal, como la búsqueda o la persecución; ejemplo *El proceso*, de Kafka. Otros argumentos implican más bien un movimiento de vaivén, de acción y reacción; ejemplo, *Padres e hijos*, de Turguenev. El argumento se subdivide en estructuras menores, que son los episodios, incidentes y peripecias. Los teóricos modernos de la escuela *formalista* llaman *motivos* a ciertos elementos primarios a los que se puede reducir la narración, y han determinado series de *motivos* usuales; por ejemplo: las *equivocaciones* o confusiones de identidad entre personajes, la oposición entre generaciones: matrimonio entre juventud y vejez, ingratitud de los hijos; la busca del padre por el hijo; la educación o aprendizaje de un joven, etc. En la novela hispanoamericana contemporánea, podríamos señalar ciertos motivos como el de la lucha entre *civilización y barbarie*; el del hombre frente a la naturaleza, etc. Es claro que esto, que los *formalistas* rusos y sus émulos los *analistas* alemanes llaman *motivos*, es parte de lo que antes hemos llamado *composición* de argumento. En opinión de Thibaudet, el argumento no tiene valor artístico sino como medio de llegar a la composición del carácter de los personajes. En algunos casos, piensa, el valor artístico de la novela puede reposar sobre la nulidad del argumento, que revela la nulidad del carácter del personaje como sucede en *Madame Bovary*. En el argumento, en el ambiente, en el carácter de la protagonista de esa obra no hay más que el vacío del fastidio.

En la composición de las situaciones, el novelista se encuentra en posibilidad de colocar a los personajes en una situación moralmente trágica. Esta clase de composición corresponde sobre todo al drama, ya que exige el conflicto agudo y el desenlace rápido. En la novela la estructura tiene que ser más flexible, menos fija y determinada que en la obra dramática. La novela dispone del tiempo como no puede hacerlo el teatro; la novela dispone del espacio aunque no sea el espacio externo y concreto. La novela puede describir. Por eso la composición en la novela debe ser abierta, dúctil, aun irregular. Una de las

grandes novelas modernas es *La guerra y la paz*, de Tolstoi, a la que algunos teóricos acusan de no tener composición, de ser una *suma*, más bien que una novela. Pero recordemos que esa libre composición se ajusta al concepto clásico de la novela, que la entendía como una mezcla en la que entraban muchos elementos diversos a unirse por medio de un mínimo de ilación. Su composición era varia, sin necesidad de ser incoherente. La plasticidad, la fusión de elementos le era característica. Por ejemplo, la primera parte del *Quijote* contiene, además del argumento central de la historia del Ingenioso Hidalgo, varias historias diferentes, como la de Marcela y la del Cautivo, unidas sólo por el hilo del motivo o argumento del viaje de don Quijote, y la historia del *Curioso impertinente*, que en verdad no está unida al argumento central. Cada una de esas historias constituye en sí una novela corta, y esa clase de historia breve era lo que en esa época se llamaba novela, palabra tomada del italiano, con la que Cervantes tituló sus *Novelas ejemplares*, declarando que él era el primero en escribir *novelas* en castellano. Las obras novelescas de gran extensión, como el *Amadís* o el *Quijote*, se llamaban simplemente *libros*. Ni el género ni el nombre tenían aún forma definida.

En inglés, hasta el siglo XIX se reconocían dos maneras de la novela: *novel*, que debía reproducir la vida y costumbres tomadas de la realidad, y *romance*, forma poética que debía representar, en una creación imaginaria, hechos que no es probable que sucedan nunca. Como se ve, la forma llamada romance hasta por el nombre se deriva de la narración medieval llamada *roman* en francés: debía desechar la verosimilitud de detalles y buscar sólo una realidad poética. Todas las antiguas narraciones novelescas se agrupaban en inglés bajo la denominación de romances: *Romances of Chivalry* (caballerescas), *Romances of Roguery* (picarescas), etc. (Es preciso llamar la atención a los lectores jóvenes que saben inglés, sobre el hecho de que el término *romance* en el sentido de novela sentimental o de amores, como hoy se emplea, no expresa más que uno de los sentidos de esa palabra en inglés, y que en español ese término no tiene tal significado.)

La estructura de la novela, pues, se caracteriza por la complejidad y variedad. Decimos que en la novela hay un mundo porque esa palabra refleja la multiplicidad de elementos que la integran y al mismo tiempo su unidad, como entidad total. La novela bien construida es una estructura integral, aunque su composición sea flexible o irregular. ¿Cómo podrá apreciar el lector una novela? ¿Cómo determinará su valor en comparación con otras obras? ¿Cómo podrá juzgar lo que significa? Creo que cada novela aparte de los principios generales que pueden aplicarse a la función novelesca, tiene sus características propias, y que nuestro juicio personal deberá basarse en primer término en lo que de esas características podamos apreciar. En segundo término, de la novela obtendremos una visión de la vida que enriquecerá nuestra experiencia. Por último, en su conjunto y en su forma de expresión nos producirá una impresión estética como obra de arte. Si una novela ha pasado ya por la apreciación de varias generaciones que la han encontrado rica en sentido y en valor artístico, es probable que sea para nosotros también fuente de enriquecimiento espiritual; pero puede tener para nosotros un sentido diverso, porque en una gran obra cada generación descubre valores nuevos, orientándose desde nuevos puntos de vista.

Por ejemplo, la gran obra que inicia el desarrollo de la novelística moderna, el *Quijote*, ha sido apreciada en diferentes épocas por diferentes y aún opuestas razones. El siglo XVIII vio en ella una sátira contra los excesos de imaginación; el principio del siglo XIX, la exaltación de la imaginación creadora y de la pureza de ideales. Se ha exaltado ya su hondo sentido filosófico, ya su sentido crítico, ya su vena humorística. Se la ha considerado un *libro* "pesimista y desengañado", y una "mina de pasatiempos". Se la ha mirado como una expresión simbólica de la esencia del alma española y como expresión simbólica igualmente de la esencia universal del espíritu humano. Todas esas interpretaciones son justas, aunque parciales. y siempre será posible para cada época, cada generación, cada individuo, juzgar la obra desde diversos puntos de vista y hallar en ella nuevos sentidos. Todos los aspectos que antes y después ha asumido la novela pueden encontrarse en el *Quijote*.

Nuestra época ha destacado especialmente los problemas de la realidad y del tiempo en cuyo planteo Cervantes es precursor de los novelistas del siglo XX. También interesa a nuestra época el estudio de la estructura

del *Quijote*, que reposa sobre un sistema de contrastes, de tesis y antítesis que se funden para crear síntesis.

En el *Quijote*, el primer contraste es el que existe entre el Ingenio Hidalgo y su escudero Sancho, contraste que se transmite al mundo en que se mueven, en la antítesis entre la naturaleza ideal de las cosas como las ve don Quijote y la naturaleza concreta, terrenal, de las cosas como las ve Sancho. Contraste fecundo, a través del cual se plantea el problema de la realidad, y que está presente además en la diferencia de escenario entre la primera parte y la segunda. En la primera, el viaje de los dos personajes tiene lugar por caminos del campo, "por esas soledades y despoblados", entre anchas llanuras y montes escarpados donde, en las noches oscuras y los días ardientes, se conjuran visiones fantásticas, arrobadoras o amenazadoras. En la segunda parte, el escenario es sobre todo doméstico y urbano; se está en las posesiones del Duque, en la residencia de algún *gentil hombre burgués*, o en las calles de un pueblo, donde las realidades concretas van sobreponiéndose a las ilusiones, como van a hacerlo al fin en el espíritu del desengañado caballero; pues "como las cosas humanas no son eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin", don Quijote deja de ser *loco* y va a morir "decentemente en su cama", y es el buen Sancho —trueque singular— quien trata de reanimar a su señor moribundo, sugiriéndole "que salga de nuevo al camino y quizás tras alguna mata hallarán a la señora Dulcinea desencantada". ¡Es verdad que el propio Sancho, algún tiempo antes, había sido autor del encantamiento de la señora Dulcinea!

Tanto Sancho como don Quijote son personajes que llevan en sí mismos una antítesis. Don Quijote es a la vez un hombre y una invención literaria: un personaje viviente en el mundo concreto que se inventa a sí mismo como personaje novelesco e inventa a Sancho como tal (y Sancho se deja inventar); del mismo modo, la obra es una novela caballeresca y a la vez una crítica censoria de las novelas caballerescas, y es la novela de un lector de novelas escrita con la ostensible invención de desacreditar ese género de lecturas.

Este cúmulo de antítesis culmina en la paradoja, oposición directa entre dos interpretaciones. Por ejemplo, en la primera parte, en el episodio del muchacho a quien azotan y don Quijote rescata, el caba-

llero interpreta que de su acción resultará justicia; pero al alejarse el caballero el muchacho recibe más y más fuertes azotes como única reparación, de modo que para él, de la buena acción de don Quijote resulta una injusticia y mal mayor. Cervantes por medio de esa técnica, logra presentarnos a los personajes desde ángulos diversos que nos revelan la complejidad del ser humano y del mundo. Este es uno de los problemas que confronta el novelista: tiene que presentarnos a su protagonista desde su punto de vista de autor; pero también desde los puntos de vista de los personajes que lo rodean, y desde el punto de vista del propio protagonista. (Véase el prólogo de Unamuno a sus *Tres novelas ejemplares*).

Este último aspecto, la presentación del ser íntimo del protagonista, como es o cree ser, es especialmente difícil de realizar. En nuestro siglo ha alcanzado auge por el empleo de los procedimientos del fluir o *corriente de la concien*cia (expresión tal vez tomada de la *Psicología* de William James) y del monólogo interior. Estos términos aluden a la corriente ininterrumpida de sensaciones, pensamientos, recuerdos, asociaciones de ideas que tienen lugar en la conciencia de todo individuo. Como técnica literaria, la de la *corriente de la conciencia* consiste en presentar el carácter de los personajes a través de los pensamientos y reacciones emocionales íntimas de uno o de varios de los que figuran en la obra. Se dice que el procedimiento fue empleado por primera vez en forma definida por el novelista francés Eduardo Dujardin en su obra *Han cortado los laureles*. Hoy se considera que Dujardin empleó más bien el procedimiento del monólogo interior, por el cual se nos presentan los pensamientos y emociones de determinados personajes según un tono o un ritmo característico. En el procedimiento de la *corriente de la conciencia*, en su forma típica, deben caber todos los momentos del pensamiento en proceso ininterrumpido, lo que da por resultado una gran extensión en la forma de la novela, aunque su duración sea corta si es medida cronológicamente. La novela de Joyce titulada *Ulises* es el ejemplo más famoso de aplicación de esa técnica. Nos presenta los hechos y los pensamientos que integran la vida de tres personajes durante un día en Dublín, desarrollados en unas setecientas páginas en octavo. Uno de los méritos singulares de esta obra es que el autor ha logrado en ella el acontecer de un día de vida, al

parecer corriente, y el pensar de unos seres humanos al parecer vulgares, a un nivel de intensidad épico; Joyce ha usado esta técnica también, con algunas variantes, en otra obra singular: *El velorio de Finnegan*. Otros novelistas contemporáneos la han empleado, modificándola de acuerdo con tendencias diversas.

Estos procedimientos tratan de darnos una representación fiel de la conciencia del personaje. Aunque el monólogo interior, por serlo, parezca a veces discontinuo, tiene una coherencia que le es propia; además, pone de relieve una nueva interpretación del tiempo: el monólogo tiene lugar en el presente, revive el pasado y considera el futuro: así, en un sólo día narrado en esta forma, se puede dar al lector cuanto necesita para conocer el carácter de los personajes y el desarrollo de los acontecimientos señalados de su vida.

El tiempo en la novela es siempre una convención: leemos en algunas horas lo que sucede en una vida entera. Por estos nuevos procedimientos, el novelista tiende a identificar el tiempo de la lectura y el del acontecer de la obra, el cual vemos a través del pensamiento de los personajes, donde no podemos medirlo en horas, sino en un concepto general del tiempo que pasa, que se llama la *duración*. Marcel Proust fue uno de los primeros novelistas, y el más notable, en desarrollar ese concepto, haciendo uso del recuerdo como base de la percepción. Por medio de la técnica de la *corriente de la conciencia*, el novelista puede borrar las diferencias entre pasado, presente y futuro en su aspecto de rigurosa sucesión, hacer que los personajes vivan esas tres relaciones con el tiempo a la vez, como en verdad lo hacemos cada día de nuestra vida.

Para sentirnos totalmente identificados con el tiempo de acción de una novela, nos sería necesario, no leerla, sino vivirla; realizar las acciones de los personajes en lugar de enterarnos de ellas. Eso fue lo que quiso hacer don Quijote. Pero el novelista no actúa: escribe, y sus intenciones tienen que reducirse a ciertos límites. Eso quiso expresarlo, hace dos siglos, un novelista a quien podemos considerar uno de los grandes precursores de estas técnicas modernas: Lawrence Sterne.

6
EVOLUCIÓN DE LA NOVELA

EL CUENTO Y LA NOVELA CORTA.
EL LECTOR DE NOVELAS

La novela es una de las funciones literarias que han sido objeto de más fuerte censura social. Cuando examinamos, en el *Quijote*, la primera novela moderna, encontramos que una de las críticas que se propone —la primera que plantea— es la crítica de la novela de su tiempo. Cervantes critica en primer término la novela caballeresca, cuya lectura considera perniciosa, ya que puede trastornar la mente, como sucede en el caso de don Quijote; pero en el capítulo del escrutinio que llevan a cabo el cura y el barbero en la biblioteca de su convecino Alonso Quijano, encontramos que la crítica se extiende a otros tipos de novela, como la pastoril, cuyos efectos no debía pensar el autor que eran mucho más salutíferos, ya que, en el curso de la obra don Quijote y Sancho acarician por un momento el proyecto de hacerse pastores de tipo novelesco.

Cervantes hace crítica literaria exigente, y condena al fuego solamente las obras que en su autorizada opinión carecen de valor artístico. Pero desde largo tiempo atrás, antes de la aparición de la novela moderna, desde la Edad Media, encontramos la novela en general considerada como una forma literaria de influencia perniciosa. En la *Divina Comedia*, Dante nos habla en contra de esa influencia por boca de Francesca da Rimini, quien le refiere cómo su amor culpable por Paolo, que los ha llevado juntos al infierno, fue espoleado por la lectura de un libro, una novela caballeresca que narraba los amores de Lancelot y la reina Ginebra, entre quienes actuó como intermediario Galeoto.

La escena de la lectura tiene lugar en las habitaciones de Francesca, donde la visita su cuñado Paolo. Las mujeres eran especialmente aficionadas a la lectura de novelas; una solía leer en voz alta mientras las otras hacían labor. Santa Teresa misma nos habla de su afición juvenil a los libros de caballería, afición que confiesa haber adquirido bajo la influencia de su madre, gran lectora de esas novelas, en contra de la más sensata opinión de su padre.

Es sabido que cuando se instauró el gobierno español en las colonias americanas recién establecidas se hizo prohibición expresa, en las leyes, de la lectura de novelas, como libros profanos y capaces de exaltar la imaginación y provocar insensatez. No se pudieron leer tales obras libremente en las colonias hasta el período de las guerras de independencia; aunque sabemos de cierto que se leyeron siempre a escondidas. Ni era este modo de pensar privativo de los dominios españoles: en los británicos también se condenaba la novela como un tipo de literatura *maligno (wicked).*

La censura religiosa dirigida a la literatura ligera en general, afectaba sobre todo a la función novelesca, que no fue nunca considerada literatura *seria.* Todavía en 1888, Henry James pudo escribir en su ensayo *The Art of Fiction*: "La antigua superstición sobre la malignidad de la literatura novelesca ha desaparecido, sin duda, en Inglaterra; pero su espíritu persiste todavía en la desconfianza con que se mira toda narración que pretenda ser algo más que chistosa. Aun la novela más divertida se resiente del peso de la proscripción que se dictó antes contra la literatura *ligera* desde el punto de vista de la moral." Según James, se consideraba aún a fines del siglo XIX que la novela debía ser obra de pura fantasía que no tuviera relación con la calidad de la vida, si no era el falsearla. La transformación de la opinión sobre la importancia de la novela ha tenido lugar a principios del siglo XX, cuando se comenzó a dar valor a su significado social. En esa época, H. G. Wells pudo definir la misión del novelista en los siguientes términos: "La novela va a convertirse en mediadora social, vehículo de la comprensión, instrumento de autoanálisis, exposición de la moral y comunicación de las maneras, fábrica de costumbres, critica de las leyes, instituciones, dogmas sociales e ideas. Va a ser confesionario íntimo, iniciadora de conocimientos, semilla fecunda de autoindagación. Quiero aclarar que no intento decir que el novelista se va a convertir en una especie de maestro o de sacerdote de la pluma, que dirá a hombres y mujeres lo que tienen que pensar y hacer. La novela no es una nueva especie de púlpito y la humanidad está saliendo de la etapa en que los hombres aspiraban a seguir pasivamente a ciertos predicadores y a dogmatizar influencias."

> "Pero el novelista será el artista de más poderosa influencia, y porque va a presentar, pensar, discutir, analizar y sugerir la conducta humana, iluminándola. No enseñará: sacará a discusión los problemas. Siendo este mi punto de vista, comprende-

rán ustedes mi exigencia de absoluta libertad para el novelista en la elección de temas e incidentes y en el modo de tratarlos... Vamos a escribir, sin otras limitaciones que las que nos imponga nuestro ser propio, sobre la totalidad de la vida humana."

Por supuesto, hacía algún tiempo que la novela había intentado la representación de la vida con realismo, como se entiende este término en literatura. ¿No se subintitula una de las más famosas novelas picarescas *Atalaya de la vida humana*? ¿No intentó el siglo XVIII y luego el romanticismo, la novela de análisis subjetivo? Una gran parte de la mejor producción novelística española se escribe a fines del siglo XIX. Han escrito también en esa época, en Rusia, Dostoievski y Tolstoi. Lo que dice Wells no quiere significar otra cosa que una declaración de libertad, una confirmación. El novelista se reconoce el derecho de tratar todos los temas en todas las formas que puedan caber a la narración.

Por eso resulta imposible tratar de enumerar los tipos de novela, desde la sentimental, la caballeresca, la pastoril y la picaresca de la época llamada clásica de las literaturas modernas, hasta las novelas científicas, de reportaje, la novela-ensayo, la novela fantástica, la novela psicológica, y la social y política en sus varios aspectos, que se acumulan en la producción actual, pasando en el intermedio por la novela idílica, la autobiográfica y la histórica del período romántico, y luego la realista y la naturalista, y la novela llamada poética o artística. Más bien que caracterizar cada uno de esos tipos nos interesa aquí plantearnos los principales problemas que se presentan al novelista cuando trata de darnos en su modo novelesco la impresión de la vida humana. *Catching the very note and trick the strange irregular rhythm of life, that is the attempt whose strenuous force keeps Fiction upon her feet*, escribió Henry James.

"El ritmo extraño o irregular de la vida." El ritmo está esencialmente ligado con el tiempo. Pero el tiempo de la novela, ¿trata acaso de reproducir con exactitud el de la vida corriente?

Hemos dicho que la novela dispone del tiempo. Esta ventaja ¿no creará a la vez problemas al novelista? Mientras el tiempo no es para el novelista otra cosa que una sucesión cronológica, el desarrollo de la novela es rectilíneo.

Hemos dado como ejemplo la novela picaresca. El argumento y composición de esa novela son simples. Pero tomemos por ejemplo otro tipo de novela. Examinemos una novela del siglo XVIII en la cual, bajo una apariencia de ligereza y frivolidad, el autor ensayó una forma de composición que tiene importancia singular en el desarrollo de la novela moderna. La obra es *Tristram Shandy*, de Sterne.

Sterne ha querido tomar como hilo conductor para la composición de su novela lo que hoy suele llamar la "corriente de la conciencia", el desarrollo de nuestra conciencia de lo que pasa dentro de nosotros y en derredor nuestro. Este desarrollo de la conciencia lo presenta Sterne no en términos de continuidad lógica, sino de asociación espontánea de las ideas. Sterne actuaba bajo la influencia de las teorías asociacionistas de Locke. La unidad de su mundo novelístico es la unidad de una mente humana: la mente del narrador, que es el propio Tristram Shandy. La novedad del método, en esta novela escrita en el siglo XVIII, se nos hace más palpable si la comparamos con otras novelas, en las que la acción es importante para la composición: en el *Quijote*, por ejemplo, seguimos los episodios del viaje del protagonista, en el cumplimiento de su misión de caballero andante; en *Lazarillo* tenemos una serie de hechos episódicos que se reúnen como parte de un todo: la vida de Lazarillo. Ahora bien, en apariencia, la novela de Sterne es episódica y biográfica. Se titula: *Vida y opiniones de Tristram Shandy*. Pero Tristram no nace hasta que ha pasado una tercera parte del libro, no lo bautizan hasta unas cincuenta páginas después; a la mitad del libro llega a la edad de cinco años, a las dos terceras partes estrena su primer pantalón; de repente se nos aparece ya como un joven que viaja por Francia, y la obra termina con un largo episodio sobre los amores del tío Toby, hermano del padre de Tristram. Es seguro pues, que el orden cronológico no es lo importante en la composición de *Tristram Shandy*. La única lógica en su cronología consiste en que Tristram nace antes de ser bautizado y por supuesto antes de emprender viaje a Francia; pero eso mismo se nos presenta en forma tan caprichosa y burlona, que podemos darnos cuenta de que Sterne se está divirtiendo mientras destruye deliberadamente nuestra rutinaria noción de que la novela tiene que seguir un desarrollo lógico de acción: es decir, Sterne se propone probar que nuestra usual noción de lo que es *acción* es falsa. Este es el aspecto negativo de su propósito, y si fuera el único, la

novela sería informe e incoherente; pero no hay tal. Sterne, adelantándose a los novelistas de hoy, sustituye la cronología como procedimiento de ilación de la experiencia, por las operaciones de la conciencia, en las que el tiempo se convierte en duración, cualquier tiempo pasado puede ser presente, y varios tiempos pueden concurrir en el presente.

Cervantes, quien como hemos dicho ofrece en el *Quijote* sugestiones y caminos para todas las modalidades de la novela, ofrece un ejemplo de este procedimiento, en el episodio del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos: en éste varios tiempos se funden en uno: el tiempo del ensueño poético en que se sume don Quijote, el tiempo histórico en que vivió Montesinos, el tiempo de la época en que vive don Quijote, y el de las horas que dura, medida por el reloj, toda la aventura.

En toda novela hay una unidad que se integra en varios niveles: unidad del asunto, del desarrollo, del simbolismo que puede emplear el novelista, del desarrollo de los caracteres de ciertos personajes. Tomemos, por ejemplo, *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, y podremos observar: 1° la unidad del desarrollo de las vidas de varios personajes, del choque de pasiones cuando esas vidas convergen, y la solución armónica que resulta del amor, al fin feliz, de Marisela y Santos Luzardo; 2° la unidad del desarrollo de un conflicto social y político, que el autor presenta a través del simbolismo de Doña Bárbara (la barbarie), Santos Luzardo (la legalidad) y Lorenzo Barquero y Marisela (la vieja y la nueva Venezuela) ; 3° la unidad de la presentación psicológica de los caracteres, algo esquemática en los personajes principales, a causa de su significación; pero muy vivida en los personajes secundarios, que hacen vivir para nosotros el espíritu del pueblo de los campos venezolanos, en tipos inolvidables como los vales Carmelito, Antonio Sandoval y María Nieves; y sobre todo, la unidad de ambiente en la deliciosa pintura de cuadros costumbristas, como el viaje en el bongo, el rodeo, la doma, el baile campestre y el ordeñamiento de las vacas, entre el resonar de las canciones, los sones del arpa llanera y, como fondo, el ruido de las tolvaneras, los rumores de la selva y el río y el mugido distante de las reses salvajes.

Pero en *Tristram Shandy* ¿qué dará unidad a una obra donde no hay acción definida del protagonista, ni tiempo determinado en que pueda

ocurrir, ni en verdad hay, en gran parte del libro, un protagonista capaz de actuar en el sentido usual; y no tenemos ni simbolismo, ni conflicto psicológico, ni ambiente de naturaleza susceptible de descripción? Lo hemos dicho: la unidad que se nos hace patente, es ante todo, la de la conciencia del narrador protagonista, Tristram. (Empleamos el término *conciencia*, no en el sentido moral, sino en el sentido psicológico de percepción consciente, del *darse cuenta*.) El centro de gravedad de esta novela se halla en el ritmo de esa percepción consciente, ritmo único en cada individuo, porque revela reacciones personales y por lo tanto es un proceso de creación; y esa actividad creadora y el hallar para ella expresión adecuada, es el verdadero *asunto* y la base de la composición de *Tristram Shandy*. Y como el autor no quiere que nos olvidemos de ellos, por boca de su narrador prorrumpe con frecuencia en exclamaciones, apostrofa al lector o lectora, llamándolos "Dear Sir" o "Dear Madam" y se interrumpe a cada paso —en medio de una conversación o una peroración— con una serie de observaciones, declaraciones o perplejidades completamente fuera del tiempo, el espacio y la continuidad lógica.

Tristram, aun años antes de nacer, aparece como espectador de la vida de sus mayores, su padre Walter, la madre, Mrs. Shandy, modelo de esposa inofensiva, su inolvidable tío Toby, carácter quijotesco en bondad y en capacidad para vivir en la ilusión, secundado por su Sancho, el cabo Trim. En torno a ellos se mueven algunos personajes menores. Tristram los observa, los admira, los rechazas, se levanta, aplaude, silba, se ríe, llora o se divierte, tanto antes como después de haber visto la luz del mundo. Y esta actuación pone en grandes aprietos al autor. En el capítulo XXIII del libro III nos plantea el problema de en qué secuencia debe el novelista presentar los hechos si están ocurriendo en un mismo momento o en el mismo momento llegan a la conciencia. Tristram acaba de nacer. El cabo Trim le dice al tío Toby que el médico, el doctor Slop, está en la cocina haciendo un puente. El tío Toby, que es ingeniero militar, se muestra muy interesado; pero en realidad se trata de un puente para la nariz del niño de Tristram, que se le ha roto al nacer. ¿Debe el autor detenerse a corregir el error del tío Toby, a quien generalmente le toma bastante tiempo entender cosas ajenas a las que él piensa? ¿O debe ponerse a referirnos lo que está pasando en el cuarto de Mrs. Shandy, que es de gran importancia? ¿O explicar lo que está pensando Mr. Shandy sobre la nariz rota del niño?

"¡Oh, potencias! —dice Sterne— que permitís al hombre contar una historia digna de ser escuchada; que bondadosamente le mostráis, dónde debe empezar, dónde terminar, qué debe poner en ella, qué debe dejar fuera... ¡Os ruego y suplico que si en alguna parte de vuestros dominios sucede que se cruzan tres caminos en un sólo punto, como está sucediendo aquí pongáis por lo menos una señal en el centro, por caridad, para indicar a un pobre diablo perplejo qué camino debe seguir!"

Pero no nos engañemos: Sterne no está en perplejidad ninguna. Lo que quiere es señalar humorísticamente la paradoja del tiempo en la novela: el antagonismo entre el orden del tiempo cotidiano y la complejidad de la experiencia humana que la novela quiere presentar como un todo. En otro ejemplo: en el capítulo IX del libro IV, el tío Toby y Mr. Shandy, padre, están conversando mientras bajan las escaleras, y del capítulo IX al XIV el autor nos mantiene en el lapso cronológico del descenso hasta el pie de la escalera. Una página de conversación tiene lugar entre los dos hermanos en el capítulo IX. Al empezar el X, Sterne nos recuerda que no hemos llegado al pie de la escalera.

"¿No es una lástima —dice— que dos capítulos pasen en decir lo que sucede al bajar unas escaleras? No hemos pasado aún del primer descanso, y hay quince escalones más que bajar, y como tanto mi padre como tío Toby tienen ganas de conversar, a lo mejor tendrá que haber tantos capítulos como escalones..."

Y entonces entra en una digresión sobre la extensión que deben tener los capítulos, y el resultado es que, al empezar el capítulo XI, seguimos en medio de la escalera.

"Todo se arreglará —dijo mi padre, poniendo un pie en el primer escalón inferior al descanso."

Y empieza entonces el capítulo XII. Susana, la criada, aparece en el piso bajo:

—¿Cómo está tu ama? —gritó mi padre, sacando el otro pie para bajar del descanso...

—Tan bien como se puede esperar —dijo Susana pasando de prisa y sin mirar hacia arriba.

—¡Qué tonto soy! —dijo mi padre volviendo a subir el pie— Suceda lo que suceda, la respuesta es siempre la misma. ¿Y cómo está el niño, por favor?

(*No hubo respuesta*.)

—¿Dónde está el doctor Slop? —agregó mi padre alzando la voz y asomándose a la baranda. Pero Susana había desaparecido.

—De todos los enigmas de la vida matrimonial —dijo mi padre, cruzando el descansa para ir a apoyarse de espaldas a la pared a fin de poder explicarle bien las cosas a tío Toby— de todos los enigmas...

En el capítulo XIII, Sterne desesperado, apela a los críticos para que lo ayuden a acabar de bajar a Shandy, padre, y a tío Toby de las escaleras.

Lo que expone este pasaje de fantasía burlesca es la incongruencia que existe entre el tiempo medido por reloj, que tomaría bajar las escaleras, y el tiempo *intemporal* de la imaginación, donde la conversación de los dos personajes y hasta sus gestos y actitudes alcanzan su plenitud. Es la paradoja que toma Sterne como tema o principio básico para su obra; la existencia del hombre a la vez en el tiempo y fuera del tiempo, o mejor dicho en la hora y en la duración.

La composición de *Tristram Shandy* no había de encontrar paralelo en la obra de un gran novelista, hasta la aparición de la serie de novelas de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. En esta obra también la corriente de la conciencia constituye el hilo de la narración y su verdadero asunto, por objetivación de un material subjetivo y como tal único y sin par. En esta obra también el mundo externo nos, aparece como disuelto y transformado en el interior de una mente. Pero quizás se han llevado a su realización extrema las potencialidades del método de Sterne en esa extraña y gigantesca obra novelesca *El velorio de Finnegan*, de James Joyce, en la cual el ensueño del protagonista absorbe en su seno todo, y lo transforma por una especie de magia creadora de nuevas percepciones. Hasta el lenguaje aparece movido por nuevos impulsos creadores, basados en parte en el juego de asociaciones lingüísticas ya desarrollado por Sterne. En el segundo párrafo de *El velorio de Finnegan*, Joyce alude a Sterne.

La novela contemporánea, a causa del desarrollo que en ella ha alcanzado el elemento subjetivo, es con frecuencia autobiográfica; pero como hemos dicho, no en la forma directa de las memorias y biografías. La obra de Proust es autobiográfica, como lo son *El inmoralista* y *Si no muere el grano*, de André Gide. En *Los monederos falsos*, el propio Gide ha empleado elementos autobiográficos y ha creado como protagonista un novelista que está elaborando su propia teoría de estética novelística. Es la novela del novelista contemporáneo:

"Mi novela —nos dice— no tiene asunto... Digamos, si lo preferís, que no tiene un asunto... Entendámonos: yo quisiera poner todas las cosas en mi novela. Yo no quiero con un corte de tijeras poner límite a su sustancia en un punto o en otro. Por más de un año he estado trabajando en ella; nada me sucede que yo no ponga en ella: todo lo que veo, todo lo que sé, todo lo que las vidas ajenas y la propia me enseñan."

Ese propósito de abarcarlo todo en el mundo de la novela, es el que lleva a Proust a buscar *el tiempo perdido*. Para Proust la verdadera percepción no se obtiene en el presente, sino al revivirlo como pasado. Su significado está en las asociaciones que provoca en la memoria; porque cada acontecer es solo como una palabra en el continuo discurso de la experiencia de nuestra vida. Esto fue lo que trató de reunir en el complejo mundo de su vasta obra, creada retrospectivamente. Como lo expresa Ricardo Güiraldes, cuando está empleando la técnica proustiana, en *Don Segundo Sombra*: "Los reflejos de las cosas en la superficie serena (de las aguas) tenían más realidad que las cosas mismas." Y Proust llega a completar el sentido de su obra en el gran capítulo final, escrito ya a punto de morir él, de *El tiempo recobrado*.

El novelista es un creador de realidades y el problema de lo que es la realidad es uno de los problemas centrales de la novela. Es, naturalmente, una de las grandes interrogaciones que plantea la gran novela entre las novelas, el *Quijote*:

"—¿Qué es la verdad? —dice Ángel del Río refiriéndose a este aspecto del *Quijote*. ¿Es aquello que descubre la razón y comprueba la experiencia o hay una verdad ideal como la que don Quijote pre-

siente en su locura? ¿Son las cosas lo que parecen o cada ser humano ve en ellas aquellos que el fondo de su personalidad le hace ver? Y el hombre mismo ¿es lo que los demás creen de él o aquello de que él tiene íntima conciencia? ¿Es el verdadero héroe cervantino el pobre hidalgo mortal Alonso Quijano, o el inmortal *caballero de la triste figura*?"

Creemos que lo que nos ha querido decir Cervantes es que, lo mismo que hay dos formas del tiempo, hay dos formas de la realidad; que el mundo del espíritu tiene su realidad, en la cual no fracasa don Quijote, aunque en el mundo de las apariencias externas se puede creer que fracasa. Nos ha querido dar a entender que don Quijote en su realidad superior, es un ejemplo eterno de las más altas aspiraciones del hombre, que es preciso crear en el espíritu antes de que lleguen a existir en la realidad externa. O como dice Galdós por boca de su buena Nina en *Misericordia*: "Inventa uno cosas que luego salen verdad, o las verdades, antes de ser verdades, un suponer, han sido mentiras muy gorda."

Entre las muchas novelas contemporáneas que plantean el problema de la realidad, queremos mencionar como una de las más ingeniosas, *El socio*, del escritor chileno Jenaro Prieto. En ella vemos cómo un personaje ficticio creado por la mente de otro personaje real, llega a desarrollarse hasta superar en realidad a su creador, y lo acosa y persigue hasta causar su ruina y su muerte.

Dijimos en la lección anterior, que la novela corta fue la primera forma literaria que recibió el nombre de novela. Era una narración breve, en la que una acción limitada se desarrolla dando énfasis a la pintura de caracteres, dentro de su brevedad.

El cuento en cambio, se ha desarrollado de la simple anécdota con una moraleja, el *ejemplo*, hasta llegar a ser una breve narración de gran intensidad dramática, pues suele limitarse a un conflicto, su crisis y desenlace. Poe fue uno de los primeros en propugnar los principios de unidad, intensidad y brevedad para el cuento, que autores como Maupassant han llevado a gran altura. Otros autores, como Stevenson, Henry James,

Conrad, Maugham, han cultivado de preferencia la *nouvelle*, que se caracteriza por desarrollar con relativa amplitud una situación única e intensa.

No nos será posible en esta lección abordar todos los diversos puntos de vista que el lector puede adoptar ante la literatura novelesca. Asumiremos, pues, que los lectores a quienes nos dirigimos desean leer novelas y cuentos para algo más que el mero esparcimiento. Dando esto por sentado, les sugeriremos que se sirvan, para ayudarse a formular su juicio de una obra novelesca; de un sistema de preguntas concernientes:

1° Al asunto y al argumento o forma en que se desarrolla y en que se unen entre sí los episodios.

2° Al ambiente, natural o social, y la relación que tiene con la acción y con los personajes.

3° A los caracteres de los personajes, como individuos, como tipos, o como símbolos si esa interpretación cabe. Al desarrollo que alcancen esos caracteres en el curso de la obra.

4° A la manera en que al autor presenta su narración. No sólo su estilo o forma lingüística, al uso de la narración, la descripción y el diálogo, sino sus puntos de vistas, sus ideas respecto del espacio y del tiempo, hasta qué punto interviene su personalidad en la narración; qué métodos emplea para contar la historia, cómo se sitúa ante la realidad y la experiencia; cuál es el movimiento de la narración, su tempo.

5° Y por último, ¿cuál es el significado de la obra? ¿Qué se propone estudiar, analizar o presentar? ¿De qué verdades nos convence o no? ¿Tiene, por encima de la acción evidente, significado más profundo?

Y recordar que, como dice Thibaudet, el novelista es el arquitecto de una gran catedral, y el lector ideal es aquel que, en esa morada viva, hecha por el espíritu y para el espíritu, sabe apreciar conscientemente todo el simbolismo arquitectural y litúrgico.

7
ESTRUCTURA DE LA OBRA DRAMÁTICA

PROBLEMAS CARACTERÍSTICOS: EL SER, EL ESPACIO Y EL TIEMPO. EL DIÁLOGO. VERSO Y PROSA EN LA OBRA DRAMÁTICA

No es difícil definir el drama como función literaria, o al menos, describirlo, ya que algunas de sus características son conocidas de todos. Es sabido que en la obra dramática hay poca oportunidad para la descripción o para comentarios personales del autor; que consiste predominantemente en palabras proferidas directamente por los personajes, en forma de diálogo; que puede ser leída, o puede ser vista en forma de representación teatral que puede emplear para su expresión la prosa o el verso.

Probablemente la característica que todo el mundo asocia en primer lugar con el drama es la forma dialogada. A una mirada superficial, la obra dramática parece consistir en una larga conversación; puede parecer que el diálogo dramático no es más que un arreglo, en forma directa, de una serie de frases y acciones. Pero ¿es esto así? Tomemos por ejemplo de un periódico, un informe en forma de diálogo, hecho ante un tribunal de justicia en el curso de un juicio. El diálogo en sí puede tener cierto interés para nosotros; pero no será un drama, porque el propósito del interrogatorio y de las respuestas correspondientes, será *obtener información* sobre ciertos hechos, y esa no es la función del drama ni de ninguna forma del arte literario. En ese diálogo no se tratará de presentar a nuestra apreciación el ser, el carácter de uno o varios personajes. Aunque se prolongue poco o nada conoceremos de la personalidad del fiscal o del juez, y si bien de la información adquirida podremos inferir algunos rasgos, en realidad no veremos las personalidades de los que toman parte en el juicio, en una acción en que se puedan revelar plenamente.

Tomemos luego por ejemplo un diálogo que represente una conversación aislada. Es indudable que si tiene sentido podremos obtener de ella rasgos que nos permitan averiguar algo de los caracteres de los personajes

que conversan. Acaso entre esos caracteres haya contraste, y por lo tanto, cierta tensión dramática. Pero una simple conversación no es un drama, aunque sea muy interesante y prolongada.

Veamos por qué:

1) En una simple conversación no hay argumento, ni hay realmente *acción*, dos *caracteres esenciales al drama*; no es el producto de una situación de la cual forme parte orgánicamente; no nos muestra a los personajes actuando ni sabemos —ni se nos plantea el problema— si de la entrevista resultará acción alguna. La conducta futura y las vidas de los participantes, no se nos revela que resulten grandemente afectadas por la conversación. En el drama, en cambio, cada escena tiene una relación definida con lo que ha de pasar después. Todo buen dramaturgo suprimirá como superfluo un pasaje de conversación no relacionado con los acontecimientos subsecuentes. La conversación simple, existe por sí misma, independientemente.
2) La naturaleza de la conversación simple la lleva a moverse de un tema a otro por asociaciones de contigüidad o semejanza, pero no con rigor lógico de consecuencia. El diálogo en el drama tiene que tener una continuidad lógica en relación con el progreso de la acción dramática. No habrá drama si no hay una acción central que unifique las partes e imprima una dirección general al diálogo.

La acción en sí —el gesto, el movimiento— expresa poco. Su empleo exclusivo nos da la pantomima que es un arte antiguo, aplicable solamente a ciertos tipos de representación dramática. Privada del concurso de la palabra, la pantomima sólo puede darnos una interpretación indirecta del carácter del personaje que actúa; y la acción, si no es en su relación con el carácter del personaje, no tiene sentido. Toda acción se hace fatigosa para el espectador si no expresa el ser de los personajes. Aun en un drama de intriga policíaca, o en una película de aventuras, es necesario tener siquiera esbozos de personalidades. La acción física adquiere sentido dramático por su significado humano, y por esa razón el diálogo es de importancia esencial en la obra dramática, como el medio más rico y sutil de expresión del carácter. El gesto es un lenguaje limitado en extremo. Los más sutiles aspectos de la expresión facial, por otro lado, se pierden para la mayor parte del público a causa de la distancia a que está del escenario, dado el tamaño de los teatros. Este problema lo

puede resolver parcialmente el arte cinematográfico por el procedimiento del *close-up*. Pero los efectos cinematográficos y los teatrales no son exactamente los mismos y no obstante el empleo que el cine hablado hace del diálogo, el cinematógrafo sigue siendo primariamente un arte visual y el drama una función del arte literario compuesta para la transmisión oral, o en su defecto, la escrita. El diálogo es su forma de expresión característica. Trajes, decoraciones, la representación misma por los actores, son secundarios. La palabra es lo esencial. El drama, por eso, no pierde su esencia y su fuerza al ser leído, en grupo o individualmente.

Pero el diálogo dramático tiene que poseer ciertas cualidades. En una conversación corriente, en un interrogatorio judicial, las preguntas, respuestas y comentarios pueden referirse al pasado o al presente. En el drama, el diálogo podrá darnos información sobre el pasado y seguramente nos revelará los caracteres de los personajes en el presente, según se determine en la obra; pero sobre todo, se relacionará con el futuro: debe significar un estímulo para la acción que ha de tener lugar. En una obra dramática toda escena, excepto la última, se proyecta hacia el futuro. El drama es acción progresiva; pero no es acción que progresa plácidamente, sino con un sentido de dificultad y de conflicto. Hay lucha, fuerzas que se oponen, decisiones que tomar. La acción dramática lleva implícito un conflicto. En cierto sentido, en todas las obras literarias hay conflicto; todas tienen un aspecto dramático; pero el drama como función tiende a destacar el conflicto.

Por otra parte el drama, en comparación con las otras funciones literarias, tiene limitaciones especiales: es limitado en sus posibilidades de cambiar la escena, de mostrar la lenta evolución de un carácter o presentárnoslo desde muchos puntos de vista, como puede hacerlo la novela; no puede, como la lírica, recurrir a la descripción directa o a la expresión del modo de sentir del autor, quien a lo más pueda expresar a través de un personaje algunas de sus ideas personales.

Por estos motivos, un vasto campo que es accesible a la novela y a la lírica no suele serlo al drama.

Hemos dicho que el drama no puede recurrir a la descripción directa de personas, lugares, sonidos, vistas e impresiones de otros sentidos que son para la novela y la lírica recursos importantes. Por supuesto, el

teatro representa esos detalles por el aditamento de trajes, escenarios y objetos; pero el drama como literatura no tiene esos recursos, y su falta de poder descriptivo hace que el cambio de lugar sea un problema para el dramaturgo.

Además el drama puede hacer uso escaso de la acción interna, mental o psicológica. Algo puede hacerse por medio del soliloquio o monólogo, del que Shakespeare, Goethe y Calderón nos han dejado tan notables ejemplos; pero este medio tiene que reducirse a un empleo ocasional. Eugene O'Neill ha tratado de resolver este problema —en su obra *Strange Interlude*— por medio de un nuevo recurso convencional: cada personaje dice las frases que corresponden a su diálogo con los demás personajes; pero además enuncia en alta voz sus pensamientos, en el entendido de que esas frases debe oírlas el público únicamente. Es un desarrollo o ampliación del viejo recurso del aparte.

Esta enumeración de limitaciones puede dar al lector la idea de que el drama es una función demasiado limitada en sus recursos para poder alcanzar sutileza o integridad artística; pero sabemos que no es así. El arte no estriba en la abundancia de medios y materiales, sino en la capacidad del autor para emplearlos. Su misma limitación en el espacio y en el tiempo da especial concentración a sus efectos. La atención del lector o espectador se concentra en un área netamente delimitada de experiencia humana que debe ser explorada hasta lo más profundo. Los personajes no pueden hablar largo tiempo, pero deberán hacerlo con certera intención. Parte del efecto del drama depende de esa sobriedad e intensidad del diálogo. La *compresión*, la presentación del conflicto desnudo, es en sí misma una fuente de tensión, y la tensión al aumentar hace que el lenguaje del drama se haga poético, con marcada tendencia al ritmo regular y al uso del lenguaje figurado, característica de la expresión de las emociones. El drama en su forma más alta debe tener expresión poética, y como todos sabemos, toma muchas veces la forma versificada. Así sucedió, especialmente, en los siglos anteriores al XVIII.

El drama gana, por esa compresión, en precisión y exactitud, en fondo y forma, y comparte con la poesía lírica el uso de muchos símbolos. Esto debe ser tenido en cuenta por los lectores y espectadores que al

enfrentarse con el drama se ciegan por el prejuicio de que éste debe ser una reproducción fiel de la *realidad* entendiendo por realidad la de la vida cotidiana, y no pueden soportar, no ya que el drama se una a la música y se cante —lo que les parece el colmo de absurdo—, pero ni siquiera que el drama se escriba en verso, que sea poético y que se exprese simbólicamente. Por supuesto, semejantes lectores y espectadores, que no están capacitados para gozar del *Orfeo* de Monteverdi o el *Don Juan* de Mozart, no lo están tampoco para apreciar la tragedia griega, no el teatro de Shakespeare y de Calderón, ni —y esto quizás lo ignoran— una gran parte del teatro contemporáneo, que muchas veces exige aun mayor esfuerzo mental de parte de quienes se acercan a él.

Es difícil imaginar una obra dramática de mérito verdadero, que no sea poética. En las obras en prosa que tienen calidad perdurable, la lengua en que se expresan los personajes está tan lejos del lenguaje corriente en vocabulario, construcción y ritmo, como el verso. Es obra de arte consciente. Tomemos un pasaje del alguna obra de Benavente o de Bernard Shaw, y podremos apreciar en lo que dicen sus personajes —no importa si son gentes sencillas o gentes de alta cultura intelectual expresándose en las formas que le corresponden respectivamente—, podremos apreciar siempre, digo, el ritmo característico de un estilo literario, el cual no se muestra en la conversación corriente, excepto —como dice T. S. Eliot—, en el caso de ciertos grandes conversadores que casi siempre monologan. La prosa del drama es tan artificial —o mejor tan artística— como el verso. Sin embargo, la mayoría de los lectores o espectadores, aunque se dan cuenta de que la prosa artística es elaborada, diferente del lenguaje del coloquio, la juzgan una forma de expresión más *natural* que el verso y que los acerca más a los personajes del drama, y se enfrentan al drama en verso en actitud diferente, ya sea que lo prefieran o que lo rechacen. Se preparan a apreciar la forma lingüística del drama como algo diferente de su contenido; pero en todo arte, el intento de separar la forma del fondo conduce a la destrucción de la creación artística.

Por eso T. S. Eliot opina que el efecto del ritmo y el estilo en la obra dramática no debe ser sentido por el lector o espectador conscientemen-

te, que debe penetrar en su espíritu de manera sutil. Eliot ha tratado de solucionar el problema en sus obras *The Cocktail Party* y *The Confidential Cler*k por el empleo de una forma de verso libre que no es fácil diferenciar de la prosa, pero que tiene un ritmo y estilo diferente. Esta nueva forma ha sido considerada por muchos como híbrida y es objeto de controversia.

> La idea de Eliot es que en el teatro de hoy, la prosa debe ser empleada rara vez; debemos tender a una forma de verso en el que se pueda decir todo lo que se tenga que decir, y si encontramos que alguna situación dramática no la podemos expresar en verso, será porque a nuestro verso le falta flexibilidad. Debemos, o suprimir esas escenas, o desarrollar nuestro verso. Porque debemos acostumbrar a nuestro público al verso a tal punto que cese de tener conciencia de él.

Introducir a veces el diálogo en prosa sería, según Eliot, distraer la atención trasladándola de la obra misma a su medio de expresión. El empleo del verso crea un nuevo problema; en toda obra dramática tiene que haber pasajes que no sean poéticos, porque representen en la obra los momentos de menor intensidad. En esos pasajes el verso, especialmente adaptado a la función dramática —como lo quiere Eliot—, no será poética; pero la razón que da Eliot para no interrumpir en esos pasajes el uso del verso es que no quiere crear en el público una conciencia de la forma como algo separado del fondo.

Los dramaturgos en ciertas épocas —Shakespeare, por ejemplo— han empleado una mezcla de verso y prosa en la misma obra; en algunos casos, para crear contrastes entre el habla de los personajes de alto rango y el de los personajes rústicos: en otros casos, para oponer el lenguaje de la farsa cómica al de la tragedia; en otros casos, los teóricos creen que la atención del dramaturgo ha sido crear contrastes mucho más importantes como en el *Enrique IV* de Shakespeare, según Eliot, el contraste entre el mundo de la alta política y el de la vida cotidiana. Lo que Eliot quiere es que la influencia mágica del ritmo del verso sobre el público se ejerza sin que éste lo sienta conscientemente; pero el mismo Eliot declara que los grandes dramatur-

gos, han logrado ese efecto cada uno en su manera propia. Como ejemplo cita la escena inicial de *Hamlet*.

El arte de Shakespeare se muestra allí ante todo en su capacidad para la concentración y precisión.

> No hay nada superfluo; no hay una línea que no tenga justo valor dramático...
>
> Ningún poeta puede decir que domina el verso dramático mientras no sea capaz de escribir unas líneas que, como éstas de *Hamlet*, sean transparentes. Tenemos conciencia, al oírlas o leerlas, de estar prestando atención al significado de la poesía, no a su forma solamente. Si se estuviera viendo *Hamlet* por primera vez, sin conocimiento previo de la obra, no creo que a nadie se le ocurriría preguntar si los personajes hablan en verso o en prosa. El verso estará ejerciendo sobre nosotros su efecto; pero en ese momento, de lo que nos damos cuenta es de la noche fría, de los soldados que hacen guardia en las murallas, del presentimiento de algo ominoso que va a suceder... En el curso de las escenas que siguen, el ritmo y el movimiento del verso cambian, según los personajes y la acción, creando una como estructura musical que se identifica con el movimiento dramático y le presta mayor intensidad. Pero nuestra emoción se modera o se intensifica de acuerdo con ese ritmo sin que nos demos cuenta del procedimiento; todo análisis para descubrir el procedimiento lo tendremos que hacer más tarde, como estudio.

A semejanza de lo que ocurre en Shakespeare, el suelto, fluido verso octosilábico de la comedia clásica española concuerda de tal modo con el ritmo natural del habla castellana, que el espectador no está consciente, durante la mayor parte de la representación de una obra de Lope, de Tirso o de Alarcón, del artificio de la versificación, y esto, a pesar del uso de la rima. Hasta Calderón, exceptuados los pasajes de recargada expresión barroca, tiene esa fluidez que se adapta musicalmente al movimiento natural de la acción.

Sirva de ejemplo este vivo, enérgico diálogo de *El alcalde de Zalamea*:

CRESPO. Mil gracias, señor, os doy
por la merced que me hicisteis
de excusarme la ocasión
de perderme.

DON LOPE. ¿Cómo habíais,
decid, de perderos vos?

CRESPO. Dando muerte a quien pensara
ni aún el agravio menor...

DON LOPE. ¿Sabéis, vive Dios, que es Capitán?

CRESPO. Sí, ¡vive Dios!,
y aunque fuera el general,
en tocando a mi opinión,
le matara.

DON LOPE. A quien tocara,
ni aun el soldado menor,
sólo un pelo de la ropa,
viven los cielos, que yo
le ahorcara.

CRESPO. A quien se atreviera
a un átomo de mi honor
viven los cielos también,
que también le ahorcara yo.

DON LOPE. ¿Sabéis que estáis obligado
a sufrir, por ser quien sois,
estas cargas?

CRESPO. Con mi hacienda;
pero con mi fama no.
Al rey la hacienda y la vida
se ha de dar; pero el honor
es patrimonio del alma,
y el alma sólo es de Dios.

DON LOPE. ¡Vive Cristo que parece
que vais teniendo razón!

CRESPO. Sí, ¡vive Cristo! porque
siempre la he tenido yo.

DON LOPE. Yo vengo cansado y esta
pierna que el diablo me dio
ha menester descansar.

CRESPO. Pues, ¿quién os dice que no?
Ahí me dio el diablo una cama
y servirá para vos.

DON LOPE. ¿Y dióla hecha el diablo?

CRESPO. Sí

DON LOPE. Pues a deshacerla voy;
que estoy, voto a Dios, cansado.

CRESPO. Pues descansad, voto a Dios.

DON LOPE. Testarudo es el villano,
también jura como yo. (Ap.)

CRESPO. Caprichudo es el Don Lope:
no haremos migas los dos. (Ap.)

Dice Eliot que el dramaturgo tiene que acercarse a la obra dramática que va a escribir en una actitud mental singular: debe recordar que, si bien el poeta lírico habla por sí mismo, en el drama el problema de la comunicación es muy complejo. Se escribe, deliberadamente para que otros hablen: esos otros serán personajes de individualidades diferentes, y serán interpretados por otros personajes o personas, que son los actores ante un público que el autor no conoce. El lector de obras dramáticas se encuentra también ante un problema especial: no es con el autor con quien tiene que identificarse primordialmente: es con los personajes. Si no es lector, sino espectador, debe tener conciencia de que está viendo dos personalidades superpuestas: el personaje y el actor, y que ambos expresan en forma indirecta al autor. Si los actores no son buenos, es probable que en el momento de presenciar la representación no analice el espectador estas diferencias; pero lo hará en cuanto salga del teatro. Para juzgar, tendrá que separar al

autor y su obra como conjunto, de los personajes, de los lectores y hasta del director de escena.

El primer problema con que se enfrenta el dramaturgo es el de hallar, para crear su obra en torno a ella, una situación de tipo especial que se preste a las exigencias del drama, y colocarse en el centro de esa situación. Por ejemplo, *Hamlet* no empieza con el complot y el asesinato del padre del protagonista. Un novelista podría haber presentado esos hechos anteriores, pero el drama se concreta al presente, y solamente sugiere o relata brevemente el pasado. Sin duda esa necesidad de concretarse ha creado la llamada *unidad de tiempo* que es una de las convenciones tradicionales del teatro. Aun en los dramas más largos que se han escrito, por ejemplo la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, cuyos numerosos actos la hacen irrepresentable en una sola sesión en el teatro, la acción en realidad es sumamente limitada en el tiempo y alcanza su punto culminante y desenlace en el término de algunos días. Al drama le cuadra una situación próxima a su momento culminante y el dramaturgo debe imprimir al desarrollo un movimiento relativamente rápido, suprimiendo todo elemento superfluo. Aunque algunos dramaturgos han desarrollado dramas cuya duración intenta abarcar la crónica de un reinado o la vida de un hombre, este tipo de obra dramática es de difícil construcción y generalmente de menor intensidad dramática, o el tema se desarrolla a través de una serie de obras.

Las grandes pasiones que trastornan la vida humana son fuente preferida de los temas dramáticos: amor, odio, ambición, celos, crean las tensiones sin las cuales no se concibe el drama.

También le es característico el encadenamiento de los hechos en consecuencia unos de otros, y el tomar una idea central para relacionar las pasiones con los hechos que las revelan. Las pasiones de Clitemnestra, Electra y Edipo, de Otelo, Macbeth y Julieta, de Brand y Juan Grabiel Borkman, o de las hijas de Bernarda Alba, y la trama de acontecimientos que se tejen en torno a ellos en el mundo en que estos personajes viven, sólo pueden encontrar justa expresión en el drama. La creencia de Esquilo: que el sufrimiento es creador de sabiduría, es la idea que sirve de base a la organización de su gran trilogía. Algunos campos de la emoción humana, ciertos tipos de pensamien-

to, ciertos caracteres, se prestan especialmente a ser desarrollados en forma dramática. Son materia dramática —como diría Pirandello— "en busca de autor".

También se ve limitado el dramaturgo en cuanto al número de los personajes de su obra. El novelista puede centrar el conflicto en dos o tres personajes; pero no tiene que hacerlo así. Al dramaturgo le es necesario que el conflicto envuelva un limitado número de personajes importantes. Los nombres de *protagonista*, *deuteragonista*, *antagonista*, son derivados del reducido número de personajes de la tragedia griega, número que aumentó muy lentamente. Muchas veces, cuando el número de personajes parece crecido, lo que hay es psicológicamente un personaje colectivo, como sucede en *Fuenteovejuna*. En los dramas de ideas, en los que la acción es escasa, el número de personajes suele ser crecido para permitir que la discusión de la idea central se plantee desde muchos puntos de vista, como sucede, por ejemplo, en *Cetting Married*, de Bernard Shaw.

Los personajes del drama suelen alcanzar un sentido simbólico. Esto lleva a muchos lectores y espectadores a pensar que son meras representaciones de ciertas pasiones: *Otelo*, los celos; *Hamlet*, la duda, o *Don Juan*, el libertinaje; pero el lector o espectador debe tratar de no ser demasiado simplista, y fijarse en que cada uno de esos personajes tienen complejidad humana; es un carácter. Cada dramaturgo da a sus personajes principales una personalidad que tiene un desarrollo psicológico dentro del drama. En el caso de personajes que pertenecen a la literatura universal por su fuerza simbólica, no deja de cumplirse este principio. El *Don Juan*, de Tirso, pecador que se arrepiente demasiado tarde; el de Mozart, retador imperturbable de la vida y de la muerte, que no pronuncia una palabra de capitulación ni siquiera ante la visión de su propio aniquilamiento y condenación, y el *Don Juan*, de Zorrilla, que se redime por el amor, tienen la diferencia que existe entre las tres épocas a que esos autores pertenecen, y son también tres personajes cuyo desarrollo psicológico es diverso.

Muchas veces, los personajes secundarios en la obra dramática existen sólo en relación con los principales y son meramente instrumentales; aparecen en el momento oportuno en que se les necesita y no tienen en realidad existencia independiente; pero no siempre ocurre así.

El dramaturgo no tiene, hemos dicho, libertad completa para desarrollar su obra en el espacio. En teoría, hoy no lo limita ya el concepto de la *unidad de lugar* y sabemos que esa unidad no era causa de preocupación para Shakespeare ni para Lope; pero en la práctica suele ser conveniente cierta restricción en cuanto a cambios de lugar. Es probable que en el curso de una obra no visitemos más de cinco o seis lugares. Cuando haya mayor movimiento, como por ejemplo, en *Per Gynt*, de Ibsen, la acción se reducirá, proporcionalmente, a los sucesos de especial importancia. En el caso de *Per Gynt*, la aparición del personaje en un lugar u otro no obedece a una lógica rigurosa, sino es parte de una situación simbólica. Otro tanto sucedería en la segunda parte del *Fausto*, si se pusiera en escena; pero esta segunda parte, aunque es poesía dramática de la más alta calidad, tiene pocas posibilidades en el teatro, porque va más allá de todas sus limitaciones. Hoy en día estas limitaciones se van eliminando en gran parte al reemplazarse las antiguas decoraciones escénicas por un escenario en el que los cambios de lugar se sugieren por medio de algunos detalles y exigen la colaboración de la imaginación del espectador.

El dramaturgo, al desarrollar su obra en forma de diálogo, tiene que hacer frente a una serie de problemas de estructura y de método que se relacionan con esa manera de expresión. El diálogo debe ser progresivo, es decir, cada escena se debe ir desarrollando, a la par que la situación que concierne a la escena, en una dirección orientada hacia el futuro, segura y rápidamente, pero sin precipitación y sin que descubra el desenlace, y el dramaturgo no puede decirnos: "Hablaremos de esto luego." También se presenta al autor el problema de cómo referirse al pasado cuando es necesario. Tendrá que hacerlo por exposición. En la novela la exposición directa se puede hacer sencillamente por el autor; pero en el drama, los personajes no tienen que exponer el pasado, cuando están en el presente y tienen que hablar de otros temas. El problema está en que no es posible hacer que los personajes hablen de cosas que no vienen a cuento, sólo por informar al lector o espectador. Por lo tanto, la información debe dársenos en frases que se refieran al pasado, pero en relación con el futuro, y el dramaturgo debe mantener ambos propósitos presentes. Por ejemplo, en el primer acto de *La verdad sospechosa*, la presencia del preceptor de Don García es útil al autor para establecer el nexo entre el pasado del joven estudiante y su futuro inmediato, que se desarrollará en la comedia.

No siempre es fácil para el autor encontrar un motivo tan justificado para exponer el pasado, ya que a veces los personajes que conversan saben lo que ha sucedido, y al lector o espectador le parecerá la exposición poco natural e inartística. Estamos de acuerdo en esos casos con el comentario de un personaje de Sheridan: "Mr. Puff, si él sabe todo eso, ¿por qué Sir Walter insiste en contárselo?" Es obvio que los personajes no deben comunicarnos más que aquello que se deban comunicar entre sí. Y hay muchas otras comunicaciones que el autor quiere hacernos: datos del pasado, pensamientos íntimos de los personajes, ideas del autor mismo. Una parte importante de la historia de la técnica dramática se refiere a la sucesión de intentos que han hecho los dramaturgos para borrar esa limitación y llegar a combinar felizmente la revelación con la verosimilitud artística y la concentración. El intento es peligroso, sobre todo en la tragedia, porque puede destruir la fuerza dramática. Examinaremos brevemente algunos de los métodos por los que se ha tratado de resolver el problema, porque creemos que el conocerlo puede ayudar al lector novel a comprender mejor la estructura del drama. Son: a) el coro del teatro griego antiguo y algunos intentos de revivir su uso en la actualidad; b) el soliloquio o monólogo, y c) el intento, debido a Ibsen principalmente, de hacer esa comunicación por implicación o yuxtaposición, sin interrumpir el progreso del drama. Los dos primeros métodos tienen un rasgo común: algo que en la vida real sería un pensamiento o serie de pensamientos no expresados, se presenta en forma de discurso por boca de un personaje. El público y el autor colaboran en una suspensión voluntaria del movimiento o acción dramática para reflexionar sobre ciertas ideas que luego darán mayor intensidad al conflicto y desenlace del drama. En los grandes dramas esa suspensión no es perturbadora: al contrario, eleva el nivel emocional y ensancha el campo de la conciencia, sin que ni el autor ni su público piensen por un momento que en realidad una digresión semejante ocurriría en la vida cotidiana: saben que es un recurso artístico. Al leer o ver una obra de un autor trágico griego debemos distinguir, entre las funciones de ese actor colectivo que es el coro, la de hacer llegar a nosotros una interpretación de los acontecimientos y de las experiencias colectivas que han dado origen al conflicto dramático, de modo que así sabemos o apreciamos mucho mejor lo que los demás actores nos dicen sobre sus propios problemas; alcanzamos una comprensión más honda del significado de sus críme-

nes y sus sufrimientos, una percepción de las vastas implicaciones que hay en sus pasiones, sus recuerdos, sus propósitos. Por ejemplo, el coro del *Agamenón*, de Esquilo, no expresa los sentimientos de los personajes principales de la tragedia, pero tampoco es una declaración personal del autor. Es la expresión de un estado de ánimo, de un clima del espíritu que envuelve al coro y a los otros personajes y se extiende hasta nosotros.

El segundo método, el soliloquio, ha servido de solución al problema en otro tipo de obras dramáticas. Existió raramente en el teatro griego, y pocas veces en el medieval, su gran desarrollo viene en el Renacimiento y el período barroco. En su intención, es una revelación en profundidad del pensamiento y el sentimiento del personaje, y sirve para destacar y afirmar la finalidad del drama. Algunas veces se ha usado en la comedia, pero más bien en los casos en que la comedia linda con la tragedia, como *El avaro*, de Molière. El soliloquio ofrece al drama moderno un método más flexible y es, más fácil de integrar que el coro con la forma del diálogo en nuestra época.

En el tercer método se intenta revelar el pensamiento oculto sin suspender la corriente ni la forma natural del diálogo. Es un método difícil, y aunque muchos han fracasado en su empleo, en un dramaturgo como Ibsen cobra vitalidad e interés. Lo consigue Ibsen sin romper el diálogo, creando situaciones que exigen aclaración del pasado en torno a una actitud incomprensible del presente. Por ejemplo, léase el acto final de *Rosmerholm*.

Otro método empleado por Ibsen para iluminar la corriente del pensamiento oculto es el símbolo, como se presenta por ejemplo en *El pato salvaje*.

Este método ha tenido luego otros desarrollos. Uno es tomar el pensamiento oculto como tema del drama, precisamente porciones que exigen una aclaración del pasado en torno a una que se le quiere ocultar. Otro es plantear la conducta de uno o más personajes como problema que debaten los demás personajes tratando de adivinar sus fuentes en el pensamiento oculto, lo que plantea la discusión de cuál es la realidad, el verdadero ser de ese personaje. Como ejemplo del primer tipo, véanse las obras de J. Jacques Bernard, y del segundo, las de Luigi Pirandello, quien, particularmente en sus *Seis personajes en*

busca de autor, enfoca el problema de lo que se piensa y lo que se es, en lo que nos atrevemos a llamar la realidad.

8
EL TEATRO
LA ACCIÓN. EL CONFLICTO DRAMÁTICO

Hemos tratado en la lección anterior de señalar algunas características esenciales del drama; hemos señalado las limitaciones que constituyen lo que un crítico ha llamado "las fronteras del drama", y estudiado algunos de los recursos de que se vale el dramaturgo para obviar las dificultades que le oponen esas limitaciones, las cuales no obedecen a reglas más o menos arbitrarias formuladas por los teóricos de la literatura, sino a la naturaleza propia del drama.

Hemos señalado que el drama como función tiende a dar énfasis al conflicto. El conflicto dramático es de carácter humano. Podemos imaginar que se plantee entre seres humanos o entre los seres humanos y las fuerzas naturales o las fuerzas sociales; pero el elemento humano estará siempre presente. El conflicto dramático tendrá como concomitante el ejercicio de la voluntad consciente, ya que éste es inseparable de la conducta del ser humano. El elemento dramático estará en la manera y en el grado en que esa voluntad se nos presente en ejercicio. Brunetiére nos dice que la voluntad —en el conflicto dramático— debe estar dirigida a una meta definida. Compara como ejemplos la actuación de *Gil Blas*, en la novela de Lesage, con la de *Fígaro* en la comedia de Beaumarchais. La voluntad de Gil Blas se dirige vagamente al disfrute de un vivir agradable. Esa no es una meta definida, como lo es la de *Fígaro*: impedir la realización de los designios del Conde Almaviva respecto de Susana, la futura esposa de Fígaro. Para conseguirlo tiene que concentrar en ese propósito toda su voluntad, e inventar y aplicar los medios de llevarlo a cabo; esto da origen al conflicto dramático.

El crítico inglés William Archer objeta a esta teoría de Brunetiére, aduciendo que en muchas obras dramáticas no existe un conflicto en que actúe la voluntad consciente. Cita como ejemplos el *Edipo rey*, de Sófocles, *Los espectros*, de Ibsen, y *Romeo y Julieta*, de Shakespeare. Evidentemente, lo que quiere decir el crítico inglés es que no existe un choque de voluntades, un conflicto entre personas, en esas obras. Pero eso no significa que no existan en ellas un propósito voluntario consciente en oposición a otras fuerzas. Brunetiére explica: “Llamo voluntad consciente a la definición de un propósito y al esfuerzo por dirigir toda acción hacia su logro.” No cabe duda de que Romeo y Julieta tienen un propósito, así Edipo, en la tragedia de Sófocles, no es un ser pasivo. La obra empieza en el momento de la crisis, y por lo tanto una gran parte de la acción que en ella ha de culminar se nos presenta retrospectivamente. Al empezar la obra, Edipo sabe que se halla frente a un problema y le busca solución consciente, oponiéndose a la voluntad de Creón. La reina Yocasta, al darse cuenta de la dirección que toman las investigaciones de Edipo, es presa de un terrible conflicto interno; trata de detener a Edipo; pero él se niega a desviarse del camino que deliberadamente ha tomado. Cuando al terminar la terrible escena de la anagnórisis —el reconocimiento que de sí mismo alcanza— Edipo se enfrenta con la espantosa verdad, toma una resolución consciente: se desgarra los ojos con los broches de su manto, y termina la tragedia cuando él decide alejarse de todo cuando antes disfrutaba, en acto de expiación que pueda igualar la medida de su responsabilidad. En cuanto a *Los espectros*, es un drama en el que Ibsen plantea el problema de la responsabilidad personal y social. La vida de la señora Alving se nos presenta como una larga y consciente lucha por dominar el medio en que vive. Osvaldo tampoco se somete sin lucha a su destino. El desenlace de la obra nos presenta a la señora Alving frente a un terrible dilema que pone en tensión su voluntad: el decidir si debe matar a su propio hijo que ha caído en la demencia.

Lo que propone Archer es que se considere que la esencia de la acción dramática es la crisis, no el conflicto; pero imposible imaginar que haya crisis sin conflicto previo. Es cierto que un conflicto sin crisis no tendrá gran fuerza dramática. La actividad de la voluntad

que trata de abrirse camino hacia su meta creará las condiciones que han de precipitar la crisis, y dará al punto culminante del drama su alcance emocional.

Pero la crisis máxima, la que lleva el conflicto a su desenlace, no es la única en la obra dramática; el movimiento del drama progresa por una serie de cambios de equilibrio de las fuerzas que entran en acción, una sucesión de expectativas y crisis menores, de conflictos menores dentro del mayor, hasta llegar a completar un sistema de acciones coordinadas.

Por acción, en el drama, no se debe entender únicamente actividad física. El diálogo es también una forma de acción. En muchos casos la acción física puede emplearse, más que por su propia significación, para revelar y transmitir al público estados mentales que son esenciales en la obra. La actividad mental puede llegar a ser tan dramática como la física, si no más. Hamlet puede sentarse junto al fuego para decir su monólogo, "Ser o no ser", y por lo que ya conocemos de su personalidad y lo que le soliloquio nos va revelando, llegamos a comprender y compartir la agitación de su alma.

Maeterlinck escribe: "Un anciano sentado en un sillón esperando pacientemente, junto a la lámpara encendida con la cabeza inclinada, sintiendo la presencia de su propia alma y de su destino, aunque permanezca inmóvil, vive en una realidad más profunda, más humana, más universal que el amante que estrangula a su amada, el capitán que gana una batalla o el marido ultrajado que venga su honor." Podemos creer que si su público puede, por el arte del dramaturgo, llegar a sentir la emoción fuerte y contenida de esa figura inmóvil, ese será gran dramatismo, aunque de una calidad muy diferente a la de las obras de viva acción en las que el diálogo y la caracterización se subordinan al movimiento. Este último tipo de obras ha sido y es sumamente popular. A través de los siglos el gran público ha gustado de la acción y ha tomado el diálogo y la caracterización de los personajes como medio de comprender mejor la acción. Buen ejemplo de esto son numerosas comedias del teatro clásico español que, endebles en cuanto al asunto y al carácter de los personajes, están llenas de animación y gracia de movimiento. ¿Quién que la haya visto representar

puede olvidar la comedia *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, con el rápido y complicado movimiento de entradas y salidas de caballeros vestidos de verde —entre los cuales no se atina a reconocer a Don Gil—, que llega alcanzar marcados aspectos de ballet?

En otra dirección, este teatro de acción se encamina al melodrama y al *guignol*. La razón de la popularidad de este teatro es que exterioriza clara y rápidamente la emoción, y como dice George P. Baker, una definición del drama podría ser: "la distancia más corta de emoción a emoción". En el teatro, la emoción hay que provocarla en un público, y en general, al público le habla con más fuerza la acción que la palabra. De parte del dramaturgo es también la acción física el medio más fácil para transmitir la emoción. Pero ni la acción física ni la mental son dramáticas en sí; lo son si el dramaturgo sabe emplearlas para comunicarse con su público. Si un escritor puede transmitir al público el estado de actividad mental de sus personajes, esa actividad será altamente dramática. Un ejemplo representativo nos lo puede dar el teatro de Bernard Shaw. Es, por excelencia, lo que se suele llamar teatro de ideas. Hace algunos años, un grupo de cuatro actores notables: Charles Laughton, Charles Boyer, Agnes Moorhead y Sir Cedric Hardwicke, organizaron una forma original de lectura dramática de un largo pasaje de la obra de Shaw, *Man and Superma*n. El pasaje es "Don Juan en los infiernos". Los personajes son Don Juan —el John Tauner que aparece en la obra—, doña Ana, el Comendador y el Diablo. Los cuatro actores, vestidos en traje moderno, permanecían sentados en sus respectivos sitios, teniendo cada uno por delante un atril en el cual estaba abierto un ejemplar de la obra, y aparentemente leían, en sus turnos correspondientes y daban de vez en cuando vuelta a la página. En realidad recitaban, y siendo, los cuatros, maestros en su arte, la dicción y la entonación eran admirables en pureza y en matices, incluso en el caso del extranjero Charles Boyer. El cuarteto dramático —tal fue el nombre que tomaron—, consiguió transmitir en noble forma el sentido de las ideas, la emoción de las actitudes espirituales y la belleza de las palabras, dándoles la armonía de un conjunto musical. El gran público respondió con entusiasmo a una interpretación que parecía, a primera vista, destinada a complacer sólo el gusto de grupos selectos.

Todos los materiales dramáticos no son teatrales. Aun aquella materia que por su contenido emocional parezca más adecuada, tiene que ser objeto de elaboración por el dramaturgo para adaptarla a las condiciones que el autor ha de encontrar o puede desarrollar en el teatro. La obra dramática en el teatro tendrá que transmitir las ideas y la emoción que el autor desee transmitir, en un lapso de tiempo determinado, que generalmente no excederá de dos horas y media, bajo las condiciones materiales del lugar en que ha de representarse, con los cambios que sea necesario y posible introducir por el autor y el director de escena; y serán transmitidas a través de los actores. Los problemas que surgen de la necesidad de que tantas personas entren en la interpretación de la obra teatral, aparecen planteados en forma dramática, precisamente, en las obras de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor* y *Esta noche se improvisa*. En la primera de esas obras se expresa la dificultad, la casi imposibilidad de que el autor sea todo lo que es el personaje. El personaje tiene sus exigencias; demanda respeto a su personalidad y carácter y, lo mismo que don Quijote y Sancho, al comenzar la segunda parte del gran libro, exigen que Cervantes vuelva a tomar la pluma para presentarlos como realmente son. Los seis personajes de Pirandello se enfrentan con los que han de escribir e interpretar la obra en que ellos quieren aparecer para exigirles las condiciones de su ser literario. Si a los múltiples intérpretes de la obra dramática se une la necesidad de obtener una reacción del público, se tendrá que aceptar la descripción que George Jean Natham, jugando con la célebre frase de Anatole France, hace de un gran drama: “las aventuras de una obra maestra entre muchas almas”. Por eso se ha dicho que el drama es una forma artística democrática, hecha para el gran público; pero esa es una visión parcial en extremo, porque, entre sus muchas exigencias contradictorias, el drama tiene la de combinar, con esa atracción ejercida sobre el gran público, la condición de apelar a la superior capacidad de emoción y pensamiento de aquellos a quienes Dryden calificó de “espíritus de gran elevación y entendimiento profundo”.

Son numerosas las opiniones que se han formulado en favor del realismo en el teatro; pero, si bien es verdad que debe haber elementos de realidad en el drama, ese realismo no es el de la vida cotidiana. El arte del drama exige que se presenten, a la vez, los procesos internos de la vida humana con fidelidad a la realidad, y

los aspectos externos de esa misma vida en forma convencional. "La representación teatral —dice Coleridge—, debe producir temporalmente una especie de creencia a medias, que el espectador mantiene en sí mismo, poniendo de su parte una contribución voluntaria, porque él sabe en todo momento que puede ver las cosas de otro modo. La verdadera ilusión en el teatro, por ejemplo, si el espectador está presenciando una escena en un bosque, no está en que cree realmente que es un bosque, sino en que aparta de su mente la percepción de que aquello no es un bosque." La esencia de ciertas realidades pasa en el teatro a los espectadores, valiéndose del engaño o ilusión que ellos aceptan voluntariamente. No hay realismo en el teatro que no sea una simulación de realismo. No hay receptividad de parte del espectador si no hay la voluntad de tenerla. Nadie va al teatro a ver la naturaleza o la vida corriente. Se va al teatro a ver la interpretación que el dramaturgo y sus intérpretes nos dan de ciertos aspectos de la vida y la naturaleza. En palabras de Marianne Moore, se van a ver "jardines imaginarios en los que hay sapos verdaderos". Y para crear esa ilusión en la qué colabora la voluntad del espectador, el drama pide también la colaboración de las otras artes. "El teatro —dice Natham— está anatómicamente compuesto de todas las bellas artes reducidas a sus elementos. Es una síntesis de aquellos aspectos de las artes que, siendo elementales, son fáciles de asimilar por el público. Es una vibración de música, un toque de pintura, un momento de danza, un trozo de escultura, envolviendo un esqueleto de literatura... Es un arte híbrido... En su forma más elevada no es más que literatura." Curiosamente, la opinión de ese crítico teatral es que el teatro, por ser "híbrido", es inferior a las demás formas del arte. Esa no ha sido ni es la opinión de otros críticos. En verdad, muchos creadores se han empeñado en realizar una función más completa de las artes en el teatro. El sueño del drama lírico perfecto de Ricardo Wagner fue ese. Tal vez si Goethe hubiera encontrado colaboradores capaces, el *Fausto* hubiera cumplido esa aspiración. Otros autores, por lo contrario, han tendido a desnudar el drama y dejarlo lo más cerca posible de su esencia literaria, usando, por ejemplo, simples cortinas de tono neutro en lugar de decoraciones, o representando en lugares al aire libre, con escenario natural. Las dos tendencias han existido siempre. Es probable que las modificaciones,

en forma, tamaño y condiciones de los teatros en que se presentaban hayan influido en la estructura de las obras dramáticas. ¿No influiría en la severa dignidad de los movimientos en la tragedia griega la amplitud del teatro de Dionisos, donde, bajo la cúpula del cielo, se reunían miles de espectadores? La rapidez y variedad del drama inglés en la época isabelina ¿no se desarrollaría bajo la influencia de la desnuda plataforma en que se presentaba, en el centro del patio del Globe Theater? Seguramente nuestro drama o comedia de ideas pierde toda su eficacia si se presenta en un teatro de vastas proporciones, que en nada puede sugerir el medio tono íntimo de una conversación.

El desarrollo de la tragedia en la antigua Grecia correspondió al de ese teatro al aire libre, de vastas proporciones, cuyos caracteres hemos tratado de reconstruir los modernos con mediano éxito. Para los griegos, como sabemos, la tragedia consistía en la "representación de acciones notables", para decirlo con palabras de Aristóteles. No es, nuestra intención entrar aquí en una discusión de la naturaleza de la tragedia, que nos llevaría demasiado lejos; pero hay algunos puntos cuya aclaración creemos que puede ser de importancia para el lector o espectador. Los materiales con que los trágicos griegos construían sus obras, su concepto de la dignidad humana y de la fuerza de las pasiones, su visión de la vida, no son los de nuestro tiempo; de modo que cuando nosotros aplicamos el adjetivo trágica a una obra moderna que presenta el sufrimiento humano y termina tristemente, no estamos empleando el término con el sentido que le daban los griegos, ni tampoco en el sentido que le daba el Renacimiento, que quiso en esto aproximarse a los griegos. Las obras modernas que solemos llamar trágicas dejan en nosotros un sentido de depresión espiritual que es precisamente lo contrario de lo que se proponían provocar los antiguos autores de tragedias, que deseaban elevar el espíritu del espectador por encima de los sufrimientos que presenciaba y proclamar así la grandeza del espíritu humano. Eso es lo que quiere decir Aristóteles al escribir que la tragedia representa acciones nobles: acciones que confirman la fe en la grandeza espiritual del hombre. La acción de la tragedia era catastrófica, porque sólo en el sufrimiento el espíritu del hombre encuentra la oportunidad de revelarse triunfante sobre fuerzas externas que no pueden doblegarlo. El sufrimiento, en la tragedia así entendida, es un medio, no un fin. La fuerza del hombre, aun

dentro de sus mismas pasiones, se revela en medio del sufrimiento que trata de abatirlo. Y así, del dolor mismo surge la exaltación de la alegría: "A la alegría a través del dolor", como contaría Beethoven más tarde. Esquilo, al escribir su trilogía, nos dice que el hombre se hace grande por el sufrimiento si su espíritu se sobrepone a él; Edipo, en Sófocles, llega a ser sagrado por su tremenda victoria sobre el dolor; Otelo hunde la daga en su propio pecho después de revelarnos la grandeza de su alma, de modo que su muerte nos parece sólo restablecer un equilibrio necesario; Marco Antonio, nos dice que se acerca a la muerte como una novia; Hécuba, en la más sombría de las tragedias griegas, se dirige, en medio de las ruinas de la ciudad del Príamo, después de ver morir al último vástago de su casa, al "Dios o Necesidad de lo que debe ser... viendo el camino silencioso por el cual guía todas las cosas mortales hacía la justicia."

La tragedia, en ese su concepto original, se eleva más allá del dolor y de las lágrimas, a una región de felicidad. Sus héroes y heroínas, como dice Edith Hamilton, son la única aristocracia legítima del mundo, la de las almas capaces de grandes sentimientos. Nuestro drama de hoy es con mayor frecuencia patético que trágico, porque nos presenta con frecuencia la catástrofe que se precipita sobre los débiles, los seres cotidianos o vulgares. Por ejemplo, recordemos la reciente obra de Miller, *Death of a Salesman* (*La muerte de un viajante*) o las obras de Tennessee Williams, digamos *A Street car named Pesire* (*Un tranvía llamado deseo*) o *The Glass Menagerie* (*El mundo de cristal*). La tragedia, en el sentido antiguo, se ve hoy rara vez; pero hay algunos ejemplos, entre los que citaremos sólo uno: *Muder in the Cathedral* (*Asesinato en la catedral*) de T. S. Eliot. Cuando el protagonista, Thomas A. Becket, tiene noticias de que sus asesinos se hallan a las puertas de Canterbury, despide de su lado a los sacerdotes que quieren acompañarle y pronuncia estas palabras que expresan el sentido esencial de la tragedia: "He sentido el estremecimiento de la felicidad, un parpadeo del cielo, una secreta voz, y no me privaré por más tiempo: que todo prosiga a su feliz consumación."

El sentido de grandeza espiritual que deja en nosotros la tragedia es seguramente lo que Aristóteles quería expresar cuando dijo que el

efecto de la tragedia era realizar la *catharsis* (purgación) del alma por medio de la piedad y del terror. Pero son piedad y terror de cierta calidad que sólo la alta tragedia puede producir. No olvidemos, pues, que muchas de nuestras obras dramáticas más serias no son tragedias, sino formas intermedias para las que no existe nombre bien definido. El español suele referirse a ellas como dramas, término, como es obvio, ambiguo. No sería adecuado que el lector o espectador se acercara a ellos tratando de aplicarles el criterio antiguo de la tragedia, ni que, por el contrario, se acercara a la tragedia griega con un criterio de hoy.

La antigua comedia griega, estaba dedicada a los genios de la embriaguez y goce material de la existencia, a la tierra y la fecundidad. Toda vía hay en nuestras obras cómicas, a veces, elementos que pertenecen a esa exaltación de la parte animal del hombre, una vaga aproximación a los ritos báquicos. Pero principalmente nuestra comedia se deriva de la comedia nueva de Grecia, la que a su vez se deriva de ciertas formas intermedias entre tragedia y comedia que se desarrollaron a partir de Eurípides. La comedia moderna, trata de conmover el espíritu del espectador, por medio de la crítica social, despertando un sentido de lo ridículo y vano de los vicios y debilidades humanas. La comedia pura no es corriente hoy tampoco ya que tendemos a las formas intermedias. También debe tener presente el lector que la palabra comedia, cuando se aplica al teatro clásico español, no indica una forma dramática diferente de la tragedia. El término comedia se usó en España en el Siglo de Oro, indistintamente para señalar obras trágicas o cómicas, siempre que tuvieran determinado desarrollo y extensión.

El teatro tiene la enorme ventaja de presentarnos visualmente el drama, a la par que auditivamente; pero en esta lección nos concierne en particular la lectura de la obra dramática. No siempre es posible ver las obras en el teatro.

La primera dificultad que se presenta al lector de obras dramáticas es que al mismo tiempo, mentalmente, tiene que oír lo que lee, como sucede con la poesía, y tiene que ver lo que es peculiar del drama. Por ejemplo, tomemos la escena inicial de la obra *Justicia*, de Galsworthy. El protagonista está en su celda en la hora del crepúsculo vespertino. No hay diálo-

go. Sólo una página de direcciones que el lector puede querer saltar. Pero si lo hace, dejará de comprender lo que va a suceder. Debe ver y oír con la imaginación: primero la sombra gigantesca del prisionero a la luz que, de pronto, encendiéndose en el corredor, inunda su celda; luego el ruido de los otros prisioneros que a lo largo del corredor, empiezan a golpear en las rejas de sus respectivas celdas. El ruido va creciendo, se hace ensordecedor, y por sugestión, el protagonista se pone también a golpear en su reja. Sin imaginarnos toda esta escena preparatoria del motín con que empieza la obra, no entraríamos en su ambiente y no comprenderíamos.

De igual modo, hay que oír el diálogo mentalmente. Sin los matices de expresión que exige, su significado se perderá. Por ejemplo, la famosa escena del *Tartufe* de Moliere, en la que Orgón pronuncia repetidas veces una misma frase: “¡Pobre hombre!” con variantes de expresión que dan a la escena toda su importancia. No debe el lector dejar pasar, como si no tuviera importancia, ningún detalle: en la obra, puede ser esencial para el significado. El pañuelo de Desdémona, el portazo de Nora, el libro en que Hamlet lee “palabras, palabras palabras”, están cargados de significado. Y nada hay que decir de los símbolos que el dramaturgo emplee: la torre que construye Solness, el caballo que en tantos modos aparece en *Bodas de san*gre, son tan importantes como los personajes.

La obra dramática debe ser leída lentamente y con atención concentrada. El ritmo y las pausas son muchas veces empleados como efectos por el dramaturgo. El novelista puede ser profuso, y el lector a veces puede saltar algún pasaje sin perder mucho, pero el dramaturgo concentra y generalmente no se puede saltar ni una frase impunemente. El lector debe también recordar que si viendo la obra en el teatro puede tener una ilusión de duración, al leer tendrá que forzar su imaginación para admitir, por ejemplo, el desarrollo de un carácter en dos o tres días. Es una de las muchas convenciones del drama.

También es preciso tener presente que el drama es más directo que la novela, y más sensacional; que está hecho, generalmente, para el teatro y sus efectos. El ser *teatral* no es defecto en el drama.

Por ese motivo, como el drama tiene una técnica que corresponde a su función teatral, puede ser útil al lector de obras dramáticas leer algunas

obras sobre técnica teatral, así como sobre las muchas formas y tipos de obras dramáticas. Para leer, por ejemplo, los autos de Calderón, es preciso tener cierto conocimiento de las características de esa difícil forma del teatro religioso. De igual modo hay que tener cierta base para entender lo que significa la tragedia griega, que tiene sus raíces en las tradiciones antiguas de la cultura europeoasiática. Las raíces del drama se hunden en el terreno del origen de las creencias. El drama, en su expresión más alta, es una reafirmación que el hombre hace de su fe en el destino humano y de su esperanza inmarcesible.

9
LA BIOGRAFIA
LA LITERATURA CONFIDENCIAL: AUTOBIOGRAFIAS, CONFESIONES. MEMORIAS Y CARTAS

Dice Montaigne que él se complacía en leer las obras de los que han escrito *Vidas*, porque en ellas aparece el hombre completo, en la variedad y realidad de sus cualidades internas, las diversas maneras en que éstas se relacionan y los accidentes que pueden afectarlas. Una *vida* era entonces algo semejante a lo que hoy se llama una biografía. La palabra *biografía* no se usaba en tiempos de Montaigne. Fue empleada por primera vez por Dryden, en 1683, con referencia a las *Vidas paralelas* de Plutarco, ya desde hacía tiempo clásicas.

El concepto tradicional de la *vida* en la Antigüedad y en el Renacimiento, podríamos decir que reposaba sobre el sentido de la unidad del espíritu humano, y su modo de presentación era la narración de acciones importantes. Plutarco comienza narrando las acciones de su héroe y luego, al final, añade las anécdotas con que intenta dar a conocer su carácter. Esta estructura, que hoy nos parece invertir el orden natural ya que, sin conocer el carácter del biografiado no nos explicamos bien sus acciones, fue sin embargo la que se empleó por muchos siglos a partir de Plutarco. En esa forma de la biografía, la personalidad del biografiado se consideraba importante en relación con una situación histórica, y se tendía a juzgarla críticamente desde el punto de vista moral. El propósito era presentar

caracteres nobles, heroicos, que influyeran por el ejemplo sobre los hombres de las nuevas generaciones. En la época moderna, *Los héroes* de Carlyle y los *Hombres representativos* de Emerson pertenecen a ese tipo de biografía, que nos da a conocer al hombre como héroe.

Sin duda alguna, en las épocas pasadas se sabia que el hombre es un ser complejo. Demostraron saberlo, por ejemplo, Sócrates, Shakespeare, Cervantes y Montaigne. Pero, por influencia de las corrientes del pensamiento religioso y filosófico, se tendía a pensar en términos de *caracteres*, en forma abstracta.

La popularidad de los *caracteres* al estilo de Teofrasto condujo a los biógrafos a elegir cualidades y ciertos tipos y a ajustar los detalles de manera de hacerlos caber dentro del marco elegido.

La influencia de ese pensamiento clásico que, por razones morales, ve al hombre como una unidad no sujeta a cambio o accidentas se prolonga durante todo el siglo XVIII y parte del XIX ya que el romanticismo acepta el carácter como algo inmutable que forma parte de la fatalidad o destino del hombre. Dice Maurois que la generalización del concepto de la multiplicidad que puede existir en el interior de un alma humana no aparece hasta más tarde, en el siglo XIX con los escritores rusos, en particular Dostoievski.

La biografía ha llegado, pues, a su mayoría de edad dentro de los últimos cien años, y hoy se caracteriza por el propósito de presentar al biografiado, aun cuando se trate de un héroe, como hombre.

"El biógrafo moderno —escribe Maurois— si es honrado, se abstiene de pensar: —He aquí un gran escritor; alrededor de su nombre se ha tejido una leyenda; es esta leyenda y sólo ella lo que pienso exponer. No; piensa: —He aquí un hombre. Poseo sobre él cierto número de documentos y de testimonios; voy a tratar de pintar su verdadero retrato. ¿Qué resultará? No lo sé, ni deseo saberlo antes de haberlo terminado..."

Y señala Maurois como principios que rigen la construcción de la biografía moderna, los siguientes: la investigación audaz de la verdad; la apreciación de la complejidad de la persona, y la inquietud espiritual. Por el primer principio, entiende que el biógrafo moderno no trata de enmendar la obra de la naturaleza, tratando

de hacer del biografiado un ser noble o más perfecto, ni tampoco trata de suprimir en él elementos de belleza o de grandeza moral; por el segundo, entiende que el biógrafo de hoy tiene —porque es una característica de nuestro tiempo— el sentido de la complejidad y movilidad del espíritu del hombre; y por el tercer principio que el hombre moderno, presa de inquietudes y angustias características también de nuestra época, trata de alcanzar por el análisis de otras almas humanas la experiencia basada en la semejanza y por eso la biografía se ha hecho más humana, mostrando las vacilaciones o debilidades que pueden sufrir hasta los caracteres superiores. Varios problemas surgen de este nuevo concepto de la biografía. Si la biografía no es ya un panegírico, podrá construirse mirando al biografiado desde un punto de vista francamente adverso. Así sucede, por ejemplo, con la biografía de *Fouché*, por Stephan Zweig. Además, como ya la biografía no es necesariamente ejemplar, ni el biografiado es necesariamente un héroe, se podrán escribir biografías de hombres corrientes. Marcel Schwob dice: "A los ojos del pintor, el retrato de un hombre desconocido, pintado por Cranach, tiene tanto valor como el de Erasmo... El arte del biógrafo debería dar tanto valor a la vida de un pobre actor como a la de Shakespeare."

Sin duda, se puede escribir la biografía de cualquier persona, y aún la de un animal: Virginia Woolf ha escrito la biografía del perro *Flush,* de Elizabeth Barrett Browning. ¿Y *Platero*? ¿No ha escrito su biografía Juan Ramón Jiménez? Pero es preciso entender que esa persona o animal, sea quien sea, deberá tener una vida interesante. El biógrafo sólo hasta cierto punto puede hacerla interesante: porque el biógrafo no puede inventar, en esto se diferencia del novelista. Siempre debe haber de la novela a la biografía la diferencia que media entre la invención y el descubrimiento. El novelista se expresa, saca de su interior algo, el biógrafo penetra en algo que es externo a él, y lo interpreta. En el tipo de biografía novelada que predomina hoy, su intención puede ,parecerse a la del novelista en que se propone crear una obra de arte, pero no en que intente inventar o suponer hechos ni cualidades. Su actitud será la que se atribuye Maurois en su prefacio a su *Vida de Shelley*: "Todos los hechos relatados son verdaderos, y no se atribuye a Shelley una frase ni un pensamiento que no figuren en las memo-

rias de sus amigos, en sus cartas y en sus poemas; pero se ha procurado ordenar estos elementos verdaderos de modo que produzcan la impresión de un descubrimiento progresivo y de ese desarrollo natural que parece característico de la novela."

Es interesante notar la importancia que para escribir una biografía novelada tienen las memorias de los amigos (o enemigos) del biografiado, cuya información puede compararse con los datos dejados por él. Esto se debe a que no existe mejor manera de recibir la impresión adecuada de la variedad de una personalidad que mirarla a través de los ojos de personas diferentes. Ante nuestros amigos, ante nuestros enemigos, nos hallamos como personajes en dramas infinitamente complejos, cuyo fin no sabremos nunca.

Como dice Unamuno, cada persona tiene cuatro personalidades: la que cree tener, la que el otro cree que ella tiene, la que realmente tiene (que sólo Dios conoce) y la que quisiera tener, que según Unamuno, es la única por la cual debíamos ser juzgados. ¡Opinión en extremo generosa!

La biografía es una obra de arte, y como tal debe cuidar ante todo de la elección del asunto; pero luego se le presenta el problema de la composición. Puede seguir el orden crono lógico, que parece el más lógico; pero no fue el orden que siguieron los antiguos biógrafos, como hemos visto. Plutarco y sus numerosos imitadores adoptaron como desarrollo: primero, presentación de los hechos; luego, presentación de carácter. André Maurois, uno de los principales biógrafos de nuestra época, creyó que el orden cronológico es indispensable en la biografía novelada, porque "lo que da a una vida interés novelesco es precisamente la espera del porvenir" Por eso, le parece absurdo comenzar una biografía diciendo, por ejemplo: "Charles Dickens, el novelista más popular en este país y uno de los mayores humoristas que Inglaterra ha producido, nació en. Portsea el viernes 7 de febrero de 1812." Así comienza la biografía de Dickens escrita por Poster, y Maurois observa que nadie nace novelista ni humorista.; que quien nació fue simplemente un bebé, y que la biografía debe empezar, con sencillez, por el principio. Eso no deja de crear dificultades. El novelista no tiene que decirnos cómo va a terminar la historia de su protagonista; pero el biógrafo se encuentra con que casi siempre el lector conoce de antemano al desenlace. ¿Qué es, pues, lo que puede crear para mantener el interés del lector? Puede colocar al lector en un am-

biente que le permita (...) pasando el protagonista mientras crece y se desarrolla. Este es un concepto moderno; porque ahora creemos que el carácter del hombre no es inmutable, y su evolución es precisamente lo que nos parece interesante. Un carácter fijo, como hecho de una sola pieza, es una creación abstracta que no corresponde a la verdad completa; aunque pueda constituir un ejemplo estimulante de determinada virtud y por ello tener belleza y altura moral. Por eso, a alguien que dijo: "Plutarco, ha mentido", Maurois le contestó: "Acaso sea verdad; pero, ¿no le parece admirable que Plutarco haya mentido tan bien?"

En cuanto al punto de vista en que ha de colocarse el biógrafo, se puede pensar que sea semejante al del novelista. Según Alain el novelista puede decidirse por una de tres soluciones: 1° verlo todo a través del protagonista; 2°. ver la acción sucesivamente a través de varios personajes; 3° situarse, el novelista, como creador y dominar él mismo la acción. Pero el biógrafo tendrá que colocarse alternativamente en dos puntos de vista: 1° verlo todo a través de su protagonista; 2° ver la personalidad del protagonista a través de los seres que le rodeaban.

Una importante observación es que los grandes acontecimientos históricos que estén ligados a la vida del biografiado deben ser tratados en la biografía novelada; pero lo importante es el desarrollo espiritual del biografiado y la historia debe ser sólo el fondo sobre el cual se proyecte. Dice Edmund Gosse que "las vastas visiones históricas están fuera de lugar en una biografía", por lo tanto, rechaza como error la idea de escribir la vida y época de una persona, como estuvo de moda hacerlo durante el siglo XIX

Otro aspecto importante de la biografía novelada es la elección de los detalles: eliminar los que sean superfluos y no olvidar los que tengan interés, aunque sean pequeños, como por ejemplo, ciertos gestos familiares o ciertos rasgos físicos. "El tono de la voz, la forma de la conversación —dice Maurois— son esenciales, y todo cuanto puede dar una idea del verdadero aspecto del hombre." Maurois se pregunta si es posible que la biografía tenga valor poético, y da una respuesta afirmativa, ya que es posible presentar en ella la transformación del asunto (una vida) en una cosa bella e inteligible, ajustándola a un ritmo, lo que según él, se logra por la reaparición a intervalos

de los temas esenciales. En toda vida hay ciertos temas esenciales que es posible determinar para crear, basándose en ellos, la expresión poética. Esta es una concepción audaz del notable biógrafo. Por ejemplo, en su biografía de Shelley, toma el agua, como tema o motivo poético. En la biografía de Disraeli, hace resaltar el tema de las flores. Como puede observarse este es un recurso artístico afín al *leitmotiv* musical.

Otro biógrafo que goza de gran popularidad, Emil Ludwig, nos dice en su obra *Genio y carácter*, que él prefiere un método análogo al de Plutarco: elegir desde el inicio un rasgo o cualidad predominante en el protagonista y tomarlo como tono principal para pintar el retrato, relacionando con él, en gradación, los demás matices. Es el método que ha seguido Marañón, en obras como *Amiel o la incapacidad de amar*, cuyo título expresa la característica que el autor toma como motivo central de la vida del biografiado.

El otro método de biografía novelada, que presenta dramáticamente la evolución del carácter a través de la vida del biografiado, se debe en su origen al biógrafo inglés Lytton Strachey, que lo aplicó en sus biografías de *Florence Nightingale* y *La reina Victoria*, inspirándose en parte en la *Vida del doctor Johnson* escrita por Boswell. La obra de Strachey representó una revolución iniciadora de la corriente más moderna de la biografía, reaccionando contra la forma que adoptó en el período victoriano la llamada biografía formal, rica en documentos, cartas, discursos y bibliografías, y en cambio nula a fuerza de ser discreta, en cuanto a la vida privada del biografiado se refería.

Una influencia que se ha ejercido poderosamente sobre la biografía es la del desarrollo de la psicología moderna, especialmente de las teorías de Freud. Se ha tratado de aplicar el psicoanálisis a los biografiados. Algunas biografías interesantes se han escrito con este método; por ejemplo, las de Mark Twain y Henry James por Van Wyck Brooks. Por supuesto, es un método de difícil y restringida aplicación. Estos puntos corresponden al aspecto que podemos llamar científico de la biografía. Algunos críticos han dicho que la biografía no puede obedecer al mismo tiempo a un concepto literario artístico y a uno científico; que la biografía científica exigiría todos

los detalles de los hechos, mientras que el arte exige una selección; pero es indudable que la biografía puede y debe hacer uso de documentos y otras pruebas científicas.

El contacto con una persona que existió en el pasado, sólo se puede realizar a través de textos escritos. Parte de esto constituye lo que puede llamarse la literatura confidencial: diarios, memorias, cartas, autobiografías. En su mejor aspecto, estos documentos originales son la única fuente de la que puede brotar directamente el carácter individual para la posteridad. Pero, ¿hasta qué punto nos darán la verdad? Es posible que el autor no haya escrito un diario, o no conserve sus memorias, sino en momentos excepcionales, que nos darán la idea de su vida en conjunto. En segundo lugar, el autor escribe retrospectivamente, y no sabemos hasta qué punto la fantasía lo lleve a cambiar detalles de su vida, inconscientemente, es lo que Goethe quiere decir cuando intitula su autobiografía *Fantasía y realidad*. Algunas veces el autor escribe su diario o memorias para la posteridad, y calcula de antemano ciertos efectos que sus actitudes causarán en los lectores. Tal es el caso de Rousseau, de quien sabemos que no realizó acciones que puedan juzgarse reprobables, y que él mismo se imputa. "Todo memorialista es un autor, quiéralo o no —dice Maurois—; el yo que ha fijado en el papel se separa de él; lo contempla a distancia, a veces con horror, a veces con admiración; pero en ambos caso con un desprendimiento estético que es el gran valor literario de muchos diarios; pero que, al mismo tiempo, destruye singularmente su valor como documentos psicológicos:"

En cuanto a la correspondencia y a las conversaciones reseñadas por otros, son documentos inapreciables. ¿Quién puede olvidar, por ejemplo, las conversaciones de Goethe con Eckermann, que nos dan una impresión de contacto real con Goethe vivo que en ninguna otra forma podríamos lograr? Pero también aquí hay limitaciones. Estas cartas y conversaciones corresponden a ciertos períodos de la vida de dos seres humanos, y nos los presentan sólo parcialmente. Además, Unamuno, cuando dice que el hombre tiene una personalidad que es la que otros creen que tiene, nos dice en realidad que en ese aspecto tiene múltiples personalidades, tantas como personas haya que lo interpreten; y cada ser humano,

además, presenta a las diferentes personas que trata fases distintas de su personalidad; porque ante cada persona que tratamos, reaccionamos de diferente manera, por influencia de la personalidad del otro. Los documentos personales deben ser confrontados unos con otros para desprender de ellos una idea más completa del personaje, y este es el deber del biógrafo.

Muchas de esas memorias, diarios y correspondencias, confesiones y autobiografías se publican en forma de libros, y el lector se encuentra con frecuencia ante ellos: el *Diario* de María Baskirtseff, la *Correspondencia* de la Avellaneda, las *Confesiones* de San Agustín o las *Memorias* de Napoleón. El lector debe recordar que el escritor no está expresando toda su vida: que aún en el caso de una autobiografía, que pretenda presentarla completa hay que contar con el olvido, voluntario o inconsciente, con las noticias de segunda mano y con las alteraciones introducidas por la imaginación, conscientemente o no.

"Un biógrafo o autobiógrafo —escribe Herbert Spencer— se ve obligado a suprimir de su narración la banalidad de la vida cotidiana y limitarse casi exclusivamente a los hechos, acontecimientos y rasgos dominantes. De otro modo, sería imposible escribir ni leer los enormes volúmenes que se harían necesarios. Pero al suprimir esa rutina, que forma la parte más larga de la vida y que el grande hombre tiene en común con los demás, poniendo de relieve sólo las cosas que deben destacarse, se crea la impresión de que la vida de que se trata se diferenció más de la otras vidas de lo que en realidad sucedió."

Además del olvido, se altera la vida contada por el sujeto mismo por la necesidad espiritual de suavizar o embellecer lo que en la realidad ha sido penoso. ¿Quién podría adivinar la dolorosa verdad de la primera juventud de Hans Christian Andersen, cuando él nos asegura que toda su vida ha sido como un cuento de hadas? ¿Cómo podríamos suponer que la familia de Disraeli venía de Forlí y no de Venecia, como él nos cuenta porque encuentra más bello situar su origen en esa ciudad hermosa y brillante? Y por el contrario, ¿cómo adivinar las mentiras que un hombre como Swinburne ha forjado para decorar su árbol genealógico con antepasados tan fantásticos como el marqués de Sade? ¿O que el masoquismo de Rousseau lo llevara a represen-

tarse de una torpeza y rusticidad que nunca tuvo, y que, por otra parte, se nos pinte como un hombre de tendencias radicales desde un principio, cuando de otros documentos sabemos que antes de que él se lanzara a la enérgica defensa de la libertad y de la vida de la naturaleza, tuvieron que ocurrir grandes transformaciones en su modo de pensar? El buen autobiógrafo tendrá que poseer, frente a tantos obstáculos, el genio del análisis y la penetración, gran sentido humano y perspicacia y la mayor imparcialidad y objetividad, sin ningún dejo de timidez o reserva inoportuna, ni el menor deseo de hacerse protagonista de un drama con efectismo teatral. "Hay que reconocer —dice Maurois— que hasta ahora este ser no ha existido." Una de las reacciones que será difícil al lector evitar al leer una autobiografía, por mucho que ésta se acerque al ideal, es la de sentir que el autobiógrafo piensa demasiado bien de sí mismo. La autobiografía es un género de literatura que irrita al lector. "La sensación de opresión que causa la personalidad de otro cuando tiende a desplegarse, es tan fuerte en nosotros, que nos es casi imposible oír a un hombre hablar de sí mismo sin que nos parezca cómico" —dice Maurois. Aunque el autor trate de ser severo consigo mismo, no nos dará la impresión de serlo. Proust observa que cuando creemos ser más duros con nosotros mismos, nunca lo somos tanto como los demás lo son hacia nosotros; que en la vida diaria, frases sencillas que decimos, acciones inocentes, son interpretadas de manera complicada y a menudo falsa, de tal manera que si nos diéramos cuenta de ello, apenas nos atreveríamos a actuar ni a hablar. Debido a esto, cuando tratamos de trazar nuestro propio retrato, no es sorprendente que los demás no encuentren que se nos parece. En cierto modo, una autobiografía tiende a presentar al hombre "como quiso ser" —la cuarta personalidad que Unamuno cree que debe salvarse—, y por eso, toda autobiografía es una autojustificación. Probablemente el hombre que se ha expuesto a sí mismo con mayor sinceridad es Federico Amiel, cuya existencia fue la lucha de un espíritu en busca de su vocación. Fue un alma que se sintió sola y buscó su camino en sí misma y en su lucha por definirse, fue creando, al expresarlo, su verdadero ser. El libro, su *Diario*, es la realización de la vocación que buscaba. Es tal vez la realización lograda de la autobiografía como expresión del ser íntimo, como liberación; de ese mirarse por dentro, del que las *Confesiones* de San Agustín, son el primer ejem-

plo, pero un ejemplo que no constituye un puro hablarse a sí mismo, porque el gran obispo se presenta a los demás como ejemplo de expiación.

Al terminar su libro *Aspectos de la biografía*, Maurois expresa su deseo de que el hombre retratado por la biografía llegue a presentar el desarrollo de vida interior que caracteriza al héroe de la novela, sin dejar por eso de ser un hombre real. Reconoce que el protagonista de la biografía es de una especie diferente.

Se teme que la biografía como hoy nos hemos aficionado a leerla —es uno de los géneros más en boga—, corra peligro de desaparecer; nos parece posible que, con el fonógrafo, el cine y la televisión, se pueda conservar tan bien la figura, los gestos, la voz y las palabras de los hombres, que la biografía se haga innecesaria.

Sin embargo, otro tanto podía decirse de otras formas literarias, y lo más probable es que persistan, aunque nuevas formas de arte puedan aparecer paralelamente.

La biografía se caracterizará siempre como un género difícil, que tendrá que combinar, con la exactitud científica, la belleza misteriosa del arte; la verdad de la historia con la creación, de verdad más profunda de la novela. Y persistirá la biografía, porque el hombre sentirá siempre la necesidad de conocer al hombre; de llevar hasta el límite el descubrimiento de sí mismo.

10
EL ENSAYO

El ensayo como género literario es imposible de definir: es preciso describirlo. En su concepto esencial es una forma literaria de revelación patológica, y por lo tanto, su campo es tan vasto e indeterminado como la *psique humana*. El ensayo es una creación moderna; no hay en las literaturas clásicas semejante forma de expresión. Nos referimos al ensaya que algunos teóricos llaman *personal*, que aparece por primera vez en el siglo XVI con Montaigne. El autor lo consideró un experimento literario, una nueva expresión de la propia personalidad.

"Lector —dijo Montaigne al presentar su obra al público— he aquí un libro sincero. Al entrar en él te prevengo que me he propuesto al escribirlo una finalidad familiar y privada. No guardo respeto ni consideración ni a tu complacencia ni a mi gloria... Yo deseo dibujarme en él en mi aspecto genuino, simple y ordinario, sin regla, arte o estudio, porque quiero hacer el retrato de mi mismo. Así amable lector, yo soy el asunto de mi libro."

El perfecto ensayista, dentro de este concepto, es una fuerte individualidad que se expresa a sí misma. Como decía Sir Thomas Browne: "El mundo que miro soy yo mismo; es el microcosmos de mi propio ser donde lo contemplo todo. Lo demás lo uso como mi esfera y lo hago girar para recrearme a veces."

Si el novelista y el dramaturgo tienen que expresar en sus diferentes personajes la diversidad del ser, el ensayista trata de unificar en su personalidad la diversidad de todo lo que existe.

El ensayo se parece a la poesía lírica en ese carácter personal y en que se desarrolla sobre un tono o modo central, ligero, grave, satírico, etc. Dado el *modo*, más bien que el asunto, el ensayo se teje en torno, como crea su capullo el gusano de seda. El asunto del ensayo puede ser un hecho, una idea, una situación, un sentimiento o un objeto; pero al leerlo sentimos que el centro de interés está menos en el asunto, que en la personalidad del que escribe; nos parece que lo oímos pensar, que vemos su mente funcionar libremente por el puro placer de pensar, sin consideración a otra cosa.

A primera vista podría parecer que el ensayo de este tipo será algo muy semejante a las memorias y a la autobiografía. Pero el ensayista no cuida de hacernos el relato de su vida y, aun cuando intercale algo de ella ocasionalmente, lo que nos quiere presentar no son los hechos, sino el rítmico fluir de su pensamiento. Nos presenta diversos asuntos, a veces los más externos, desde un punto de vista muy personal, desarrollados en su propio ambiente espiritual. Por eso cualquier asunto le puede servir de punto de partida, como la ostra se sirve de un grano de materia para desarrollar la perla. Un día Emerson explicaba este punto a un amigo incrédulo, quien le arguyó que no era posible escribir indiferentemente sobre cualquier tema "—No podría usted escribir un ensayo, por ejemplo —dijo fijándose en la forma de

la mesa a la que estaban sentados—, sobre un círculo. —Sí lo haré —repuso Emerson", y se asegura que ese fue el origen de uno de sus bellos ensayos: *Círculos*.

El propósito del ensayista no siempre es moralizar ni enseñar, aunque el lector pueda derivar de su obra conocimientos o principios de conducta. Maneja su asunto como un artista, un artista pensador. "Toma un cristal de pensamiento, no como el químico toma una piedra, para determinar su composición y su relación con otros cuerpos químicos, sino como hábil joyero, para pulir cada faceta, hacerla brillar a la luz y darle una montura de su invención, para delicia de los amantes de lo bello."

Si es posible señalar al ensayo otra finalidad, es la de sugerir pensamientos acaso con mayor eficacia que ninguna otra forma literaria. El pensamiento del lector se apodera del modo central del ensayo, y construye en torno de él, por su parte, con material propio. Si el lector diera forma literaria al enjambre de pensamientos que se despiertan en él bajo la influencia de esa lectura, escribiría a su vez un ensayo.

Los siglos XVIII y XIX han sido muy ricos en la producción de ensayos. La popularidad del ensayo se estableció con la aparición de las primeras publicaciones periódicas de la prensa, en el siglo XVIII. Fue entonces cuando se generalizó y desarrolló el estilo ameno y familiar con que hoy lo conocemos. Los nombres de Addison, Steele, Goldsmith, Montesquieu, Lamb, Hazlitt, Emerson, Stevenson y Washington Irving son universalmente famosos como autores de notables ensayos cuyos temas varían desde la vida, el amor y la muerte, hasta la desobediencia civil, la porcelana antigua, los caballos y los dedos pulgares. Ya desde el siglo XVI los relativamente escasos ensayistas de los comienzos del género, se habían ocupado en desarrollar temas tan varios como la vida de los caníbales, en Montaigne; los detalles de la vida práctica cotidiana, en Bacon; y hasta la *Anatomía de la melancolía*, en Durton. En España han desarrollado brillantemente el ensayo de diversos tipos los polígrafos del XVIII y los escritores del siglo XIX y el XX, especialmente el grupo de Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset y Azorín. La América española también ha tenido grandes ensayistas desde el período de organización que sigue a las guerras de independencia. Todos nuestros grandes directores de pensamiento:

Montalvo, Hostos, Justo Sierra, González Prada, Varona, Martí, han cultivado el ensayo. En dos importantes movimientos literarios de los siglos XIX y XX, la prosa ha logrado obras maestras en forma de ensayos, como *Facundo* de Sarmiento, que representa, con *Martín Fierro*, la cumbre de la producción romántica, y en el modernismo, la obra de José Enrique Rodó.

No todos los ensayos tienen el carácter puramente personal que dio a los suyos Montaigne, aunque esa es, nos parece, la forma del ensayo puro. El ensayo histórico a la manera de Macaulay, el literario, a la manera de Carlyle y el filosófico como se encuentra en Emerson, en Rodó y en Ortega y Gasset, agregan al concepto puro del género un propósito ulterior, dialéctico o especulativo.

Pero, ¿no es cierto que, aunque ese no sea su propósito primario, todo ensayo es la exposición de una filosofía, en el sentido de expresar la actitud del autor ante la vida? En esto se sitúa el centro de interés del ensayo, lo que es preciso tener en cuenta al leerlo. El ensayo, dice Virginia Woolf, "nos debe someter a su encanto desde la primera palabra y no permitirnos despertar hasta la última dejándonos reposados. En el intervalo, pasaremos a través de las más variadas experiencias de diversión, sorpresa, curiosidad, indignación; pero no debemos despertar. El ensayo debe envolvernos y envolver el mundo con su cortinaje... Hazaña tan notable rara vez se realiza, y la culpa puede ser tanto del lector como del escrito."

Pocas formas literarias tienen tanta necesidad de alcanzar un alto grado de perfección para ser de valor. El ensayo es un soliloquio, y es muy difícil hacer interesante un soliloquio.

Como la oratoria, depende de la personalidad del autor, ante todo sin disponer como la oratoria, de efectos dramáticos. En un género que es a tan alto grado inseparable de la personalidad del creador, se necesitará para que sea posible apreciarlo, que exista cierta afinidad espiritual entre el autor y el lector. Podemos admirar en una novela, o en un drama, al personaje, aunque la personalidad del autor nos desagrade; el ensayista como el orador, tiene que interesarnos personalmente si hemos de admirar sus obras, porque ellos son los únicos actores que aparecen y dominan la escena, con su personalidad real concreta, no como el poeta lírico, con una personalidad poética alada y sagrada que puede

no concordar aparentemente en nada con la personalidad que actúa en la vida corriente.

El ensayista no tiene para darnos, más que su pensamiento desnudo. No tiene necesariamente historia que narrar para incitar nuestra curiosidad; no tiene la música del verso para halagar nuestro oído. Se mueve en un espacio reducido. Su tela es pequeña, y el cuadro que pinte valdrá por la finura del dibujo y la sutil grabación de los matices. El ensayista no trata de convencernos como el orador, parece hablar consigo mismo; pero el lector le va respondiendo y argumentando mentalmente mientras lee; y el autor sabe que ha de ser así, y escribe teniéndolo en cuenta. Su obra es un monólogo que aspira a ser diálogo.

Lamb, el notable ensayista inglés, describe así el genio peculiar del autor de ensayos: "...tiene una mentalidad capaz de comunicarse más por sugestión que por comprensión. No pretenden alcanzar la claridad y la precisión ni en las ideas ni en la expresión. Su guardarropa intelectual, confesémoslo, tiene pocas piezas completas. Le bastan fragmentos y trozos dispersos de la verdad. La verdad no se le presenta de frente sino le ofrece un rasgo, un perfil a lo más. Alusiones y ojeadas, gérmenes, y rudimentarias pruebas son todo cuanto posee para tratar de construir un sistema... La luz que lo alumbra no es firme y focal, sino mudable y cambiante; ora se anima, ora se desvanece... Rara vez madura una declaración antes de sacarla a la luz pública. Se deleita en propagar su defectuoso descubrimiento apenas lo vislumbra, sin esperar a que alcance pleno desarrollo."

Esas mismas características de vaguedad e imprecisión que Lamb parece criticar como defectos, constituyen el encanto del ensayo; es movedizo, proteico; no impone, insinúa; no enseña, provoca pensamientos. Su movimiento es fluctuante, incierto arranca sin saber a ciencia cierta a dónde irá. *¿Qué sais-je?*, era el lema de Montaigne. El ensayo típico es aquel que en breves líneas nos deja presenciar el nacimiento de una idea en el espíritu del autor, la cual, como una mariposa, mueve al pricipio lentamente las alas indecisas y luego, fortalecida, se lanza al espacio dominadora. Vamos a leer como ejemplo un ensayo del maestro francés Alain, que nos presenta ese proceso:

Lauro Boris es aquel joven poeta italiano que, hace pocos años, desafió al tirano y se fue a volar sobre Roma lanzando millares de manifiestos de llamamiento a la libertad. Los pájaros de Balbo se lanzaron en persecución suya; no se sabe si lo ametrallaron o si cayó al mar por agotamiento del motor. Nada se ha encontrado de él; pero dejó una especie de testamento que escribió antes de emprender vuelo; es uno de los poemas más sencillos y más sublimes...

El poeta, nuevo Ícaro, ha realizado casi lo imposible y ha muerto la muerte más bella. Todos los símbolos se juntan y la invencible audacia del vencedor de las nubes representa la libertad del espíritu, nuestro apoyo, nuestra esperanza, nuestra divinidad. En un altar levantado sobre un promontorio y formado por bellas piedras, a la manera de la antigüedad, quiero encender, en honor del héroe, algo precioso para mí: una idea.

¿Qué idea? Apenas formada se me aparece cubierta de polvo, sin belleza, sin porvenir, pero no sin amor. Porque siento un gran dolor al pensar en aquellos que han muerto en la flor de la vida por libertar a sus hermanos, y que nos dejan más esclavos que nunca. Veo cómo el tirano triunfa siempre, ahora una vez más. Y yo esperaba unos vencedores que supieran no morir. Yo esperaba una especie de audacia diversa de la que hace el juego al tirano. Porque si ser héroe es escalar el cielo, es indudable que el mayor número de los héroes está al servicio del tirano. Todo nuevo poderío logrado sobre la tierra, en el fondo de los mares o en lo alto de los aires, forma cuerpo enseguida con el poder supremo por afinidad natural. Todas las osadías del indómito han servido siempre para apretarnos la argolla del cuello. El ejército napoleónico no temía nada, excepto la pérdida de un jefe digno de él, y que no permitía libertad alguna. Todo poderío se paga con la pérdida de la libertad, con la pérdida del espíritu: esto es lo que empiezo a entrever. Podéis quemar ahora estos tristes, confusos papeles. Entre el humo, veo ahora algo más. Ícaro no ha hecho más que desear y soñar. No ha volado, agitando sus grandes alas hechas de plumas de águila. Dédalo no pudo lograrlo, la fuerza muscular de un hombre no puede levantarlo de la tie-

rra como se levantan los pájaros. El ensueño de ¡caro que se eleva hacia el sol, la cera que se funde, el héroe que cae, me parece todo falso, como me pareció falso un día, para disgusto mío, que la Victoria de Samotracia pudiera tener alas. ¿Alas? ¿Con qué músculos? ¿Sobre qué huesos si ya la estatua tenía brazos? ¿No habéis observado cómo están hechas las aves, con sus huesos huecos, su esternón saliente y sus enormes músculos torácicos? Pero sacrifiquemos la verdad a la belleza: quememos también el humo. Yo sigo tratando de ver. Un avión pasa. El ruido inhumano basta para advertirme que el hombre que está allá en lo alto no vuela por su propia fuerza. Aparte del petróleo que brota lleno de energía, debe contar con los excavadores de pozos, con los mineros de vida atroz, con los herreros y caldereros, con los que liman, tornean y ajustan las piezas, envenenados por el polvo, con el trabajo de los tejedores y ebanistas, que sería limpio y hermoso si no lo echara a perder el apremio. Y no debo considerar solamente al héroe que espera su avión como Aquiles esperaba sus armas; otro motor acelera estos trabajos unidos y esta concentración de energía. El avaro y sus bonos esperan también que se escale el cielo; pues la embriaguez de poder no pondrá límites al lucro. El triunfo de Ícaro es un buen negocio, no para Ícaro, que, en suma, no llega a viejo, sino para el tirano más oculto: para el prestamista, para el usurero, para el tirano de los tiranos. Sería preciso saber si el avión, que entrega centenares de jornadas de trabajo a la disipación de una sola mano, no es un símbolo más exacto de nuestra esclavitud que el mito de Ícaro lo es de la libertad de espíritu. Pero, ¿qué quieres hallar por ahí, espíritu de contradicción? El avión juega con las nubes y la muchedumbre de esclavos aplaude. No es nada nuevo que la muchedumbre de esclavos aclame al tirano; pero, por otra parte, el tirano es esclavo también; es preciso comprender que ésta es la trampa en que siempre cae el espíritu; comprender que el hombre es siempre esclavizado por lo que conquista.

El cielo está ahora claro, sin humo. De una mirada se podría quizás destronar a Júpiter. El poder y el espíritu son dos dioses: quien sirve a uno, necesariamente desdeña al otro.

> Será preciso escoger; y no decir que todo poderío presupone y luego confirma un orden de tiranía que se erige al mismo tiempo que nuestras torres y que mantiene aherrojado al espíritu. Ahora sé por qué, para qué y por quién ha caído y caerá Ícaro. Es una triste sabiduría. (*Nouvelle Revue Francaise*, enero de 1934.)

Como habrán notado ustedes, el ensayo de Alain se desarrolla en torno a un ejemplo tomado del mito de Ícaro. El simbolismo, especialmente en forma de parábola, se ha empleado con frecuencia en la estructura del ensayo. Todos aquí recuerdan sin duda los ensayos que forman el libro de Rodó, *Motivos de Proteo*, que están en gran parte desarrollados en torno a parábolas ejemplares; el juego de un niño, la respuesta de Leuconoe, la pampa de granito... El libro de Rodó es además típico libro de ensayos que no tiene principio ni término, propiamente hablando. Rodó concebía así su obra cómo en constante continuación; debía escribirse durante toda una vida en transformación: "reformarse es vivir".

En algunos casos, en nuestra época, el ensayo suele desembocar en la novela, porque se han creado formas intermedias difíciles de clasificar. La novela-ensayo o el ensayo novelado tienen carácter autobiográfico, ya que el autor es siempre el protagonista. La obra de Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*, es un ensayo novelado; su novela, *La bahía del silencio*, es una novela-ensayo; ambas han sido llamadas "novelas". La diferencia sólo puede basarse en la forma que parezca predominar en cada una de esas obras de tipo intermedio.

Si el lector quiere cultivar la lectura de ensayos, creo que le conviene leer con atención a los clásicos del género, como Montaigne, Bacon, Emerson, Rodó, antes de lanzarse al océano del ensayo contemporáneo. La razón es que el ensayo en general se está haciendo cada vez más periodístico, que se escribe más para el diario y la revista que para el libro, y tiende así a ser breve y esquemático y a usar el lenguaje de la conversación. Es a menudo original, personal; pero para poder apreciar ese tipo de ensayo-crónica en lo que es, parece útil tener una base más sólida, que debe buscarse de preferencia en los ensayistas de obra consagrada

por el tiempo. Los ensayistas de los siglos XVI y XVII sentaron la base del género. Los ensayistas de los siglos XVII y XIX hasta principios del XX analizaron con seriedad los problemas del mundo en que aún vivimos; el conflicto entre civilización y barbarie en Sarmiento; o entre las culturas del Norte y el Sur en el continente americano, en el *Ariel* de Rodó; los problemas de la cultura española en Ganivet y Unamuno; la difícil situación del hombre al abrirse el siglo XX en *La Educación*, de Henry Adams, el libro más importante que se escribió en Norteamérica en aquel período a juicio de Pedro Henríquez Ureña. Estas y otras obras semejantes deben ser leídas como escuela de formación del pensamiento. El ensayo así entendido es la forma literaria que mejor puede contribuir a desarrollar el hábito de pensar y de reflexionar, sin el cual no es posible apreciar profundamente ninguna función literaria. Al leer ensayos, particularmente conviene que el lector anote las ideas que se le van ocurriendo, y aún será mejor si, después de leer, desarrolla alguna de esas ideas por escrito, como si estuviera discutiendo en conversación con el autor. Es más fácil hacer esto con el ensayo que con otros géneros, porque es aquél en que la libertad de pensamiento y expresión alcanza el más alto grado. Es, además, útil hacerlo, porque aun aquellas personas que no se dediquen nunca a escribir profesionalmente, es probable qué tengan que escribir numerosos ensayos de algún tipo a través de su vida. Ensayo es lo que escribe el profesional que va a tomar parte en un congreso científico o pedagógico, ensayo es lo que escribe el joven estudiante que desarrolla un tema de examen de cierta extensión; ensayo escribe el que hace oposiciones a un premio, a una cátedra o algún otro cargo análogo; ensayo escribe, en fin, el que prepara un trabajo de reflexión requerido en un curso que sigue. Toda persona de instrucción mediana es, hoy en día, ensayista ocasional. El que esos ensayos no sean muchas veces de tipo personal o literario, no impide que una buena manera de prepararse para hacerlos con facilidad y corrección sea ejercitarse en escribir ensayos como comentarios a los ensayos de los escritores de mayor nota. Esos escritores se han ocupado de los grandes problemas mundiales; sobre todo, los de los siglos anteriores al nues-

tro pudieron enfrentarse con tales problemas con una seguridad que contrasta con nuestra incertidumbre; con una serenidad que asombra a nuestra angustia. Sin duda, esa seguridad, esa serenidad, se han bamboleado al choque de los acontecimientos y las ideas más recientes; pero mucho, en ellas, ha podido resistir el choque. Todavía hoy, lo que ellos escribieron tiene que servir de punto de partida aún para diferir de su opinión.

Una interrogación que puede presentársenos es si una forma o género tan indeterminado como el ensayo puede ser considerada como literatura, desde el punto de vista artístico. Se puede aducir que en muchos casos el ensayo no tiene su fin en sí mismo, como lo tiene siempre la obra de arte, sino que sirve para expresar ciertas ideas con un fin utilitario, previamente determinado. Es cierto que no todos los ensayos son obras de arte; que la mayor parte de los que se escriben con fines de estudio, de información, o para la publicación diaria, no tienen valor artístico. Pero eso no depende ni del carácter esencial del ensayo, ni del asunto, ni de su propósito; sino exclusivamente de la capacidad del autor para pensar y para expresarse y para —digámoslo de una vez— ser una personalidad. Sarmiento escribió su *Facundo* como una serie de ensayos publicados en un pequeño periódico de Chile; Arnold y Huxley se empeñaron en una discusión sobre educación que dio por resultado una notable obra; Ganivet y Unamuno concibieron en cartas que se publicaron en la prensa, *El porvenir de España*. En cambio, Montaigne y Henry Adams se preocuparon sólo de sí mismos: pero el mundo está todavía aprendiendo, de ellos, modos de conocer al hombre. Ese es el camino del ensayo, que, como dice Montaigne "es camino áspero, más de lo que parece, el que sigue los pasos inciertos y vagabundos del alma", entre sutil, evanescente, que no puede captarse del todo en palabras, que se escapa y deja al pensamiento empeñado interminablemente en comentarlos; pues, ¿qué otra cosa podría comentarse? Vuelvo a Montaigne para leer: "Yo he visto en todos los lugares mansiones en ruinas, y estatuas, y el cielo, y la tierra, y todo siempre es el hombre."

SELECCIÓN DE LECTURAS: BASES PARA ORGANIZARLA

Hace veinte años, el maestro Alain escribía que si él hubiera sido Director General de Enseñanza se hubiera propuesto especialmente enseñar a todos los franceses a leer. “Saber leer —dijo— es descuidar lo que se sobreentiende y fijarse en la dificultad principal, como hacen los buenos intérpretes de la música; es leer de manera que el espíritu se desprenda de la letra para ceñirse al sentido.” Con esto quería decir Alain que enseñar a leer bien debe ser la base de toda enseñanza, y que la lectura es la llave que posee el hombre para abrir las puertas del mundo de la cultura universal.

Saber leer es interpretar la palabra, aprisionar esa entidad alada de que habla Homero. Cuando cultivamos la palabra estamos formando más que el saber, el ser; porque la palabra no es cosa que venga del exterior, sino algo que brota de la raíz humana y cuyo desarrollo corresponde a un crecimiento interno. Por el cultivo de la palabra se crean en el individuo condiciones para comprender y expresar cuanto alcance su mente, aptitudes para vaciar todo saber que adquiera en el molde del lenguaje, forma universal de comunicación de las ideas.

Orientar al estudiante en el oscuro mar de la palabra es el propósito de la enseñanza literaria, y queremos referirnos a ella ahora, brevemente.

La literatura no existe como asignatura especial en la enseñanza primaria, pero constituye el espíritu de la enseñanza de la lectura. Todo el que haya cursado la enseñanza primaría y la secundaria debería poseer buena orientación literaria. “Buena orientación —dice Pedro Henríquez Ureña—; nada más, pero nada menos. No se puede exigir a todo el mundo extensa cultura literaria y aún menos erudición, lo cual sería absurdo; pero no es demasiado pedir a toda persona educada buen gusto y discernimiento claro. Quizás en esa fórmula: buena orientación, se podría compendiar el secreto de la enseñanza literaria, tanto en la escuela primaria como en la secundaria. Quien haya adquirido en las Escuelas Normales, o en los Colegios, Institutos o Liceos, o por su propia cuenta, la buena orientación estará en actitud de acertar siempre. Buena orientación

es la que nos permite apreciar la calidad de las obras literarias porque desde temprano tuvimos contacto con las cosas mejores; es la que permite al que la posee distinguir entre la genuina y la falsa literatura, entre la que representa un esfuerzo noble para interpretar la vida, acendrando los mejores jugos de la personalidad humana, y la que sólo representa una habilidad para simular sentimientos e ideas, repitiendo fórmulas degeneradas a tuerza de uso y apelando, para hacerse aplaudir, a todas las perezas que se apoyan en la costumbre... Quien haya formado su gusto literario en la lectura de obras esenciales de esas que presentan creación e iniciación, discernirá fácilmente el artificio de la falsa literatura."

El único modo de hacer accesible al alumno el arte literario es ponerlo en contacto con las grandes obras. Tenemos que insistir sobre este punto: el lector principalmente no debe leer cualquier cosa; debe leer lo bueno y lo excelente. Después que se ha formado el gusto, la lectura de obras mediocres no puede ya ejercer influencia perniciosa sobre el lector; pero cuando se está empezando; es posible falsear el gusto literario por las malas lecturas hasta hacer al individuo permanentemente incapaz de ser un lector inteligente. De igual modo, la falta de desarrollo del hábito de la lectura puede hacer al individuo permanentemente ignorante. Porque hay que decirlo claro— toda persona que no tiene la costumbre de leer buenos libros es una persona ignorante, no importa cuales sean sus actividades profesionales, y muchas veces, aunque haya pasado por aulas universitarias y ostente un título de licenciado o de doctor. La preparación profesional es una cosa, y tiene su aplicación y su campo, y la cultura general es otra cosa, que el individuo tiene que lograr por la lectura y por el contacto con las creaciones de todas las bellas artes, en su país y fuera de él, y por el intercambio con otras personas cultas. De todos los medios de adquirir cultura, la lectura es el principal, porque nos puede poner en contacto con el arte literario, con muchas manifestaciones de las otras artes, con el ambiente y el pensamiento de todos los países, aunque no podamos viajar; con el pensamiento de innumerables personas de mentalidad superior, a las que acaso no tendríamos otro medio de conocer.

El conocimiento de la literatura, medio principal de llegar a la cultura, no se obtiene sino por la lectura de los libros de los grandes escritores.

"Cuando se me anuncia una Biblioteca de Cultura General —dice Alain— corro a sus volúmenes, pensando encontrar en ellos hermosos textos, preciosas traducciones, todo el tesoro de los poetas, los historiadores, los moralistas, los filósofos. Pero lo que encuentro son explicaciones que sobre ellos me dan hombres muy instruidos y probablemente muy cultos —fijémonos en la distinción que hace Alain entre instrucción y cultura—, que me hacen partícipe de su cultura. Pero la cultura no se transmite ni se resume. Ser culto es, en cada orden de cosas, remontar a la fuente y beber en el hueco de la mano y no en la copa prestada. Siempre tomar la idea como la formó el inventor; antes lo oscuro que lo mediocre; y siempre, preferentemente, lo bello antes que lo exacto, porque es el gusto el que ilumina a la razón. Aún más, escoger entre lo bello y lo más antiguo, lo que ha sufrido mejor la prueba; porque no se trata de poner el juicio al tormento, sino de ejercitarlo. Lo bello es la señal de lo verdadero y la primera forma de la verdad. En Molière, Shakespeare, Balzac, conoceré al hombre, y no en un resumen de psicología. Ni siquiera deseo que se me resuma en diez páginas lo que pensó Balzac sobre las pasiones... Quiero seguir yo mismo el movimiento del poeta o el novelista, para penetrar en la obra... Siempre, pues, volver a los grandes textos, y que los extractos sirvan para indicarnos la existencia de la obra."

Ir a las fuentes de la literatura significa, por supuesto, ir a los clásicos. Pero no entiendo por clásico simplemente al que es, por su época, antiguo, ni mucho menos al que satisface con exactitud las reglas de una muerta Retórica. Entendamos por clásicos, para los fines de la educación del gusto literario, a todos los autores y obras que han resistido la prueba del juicio de varias generaciones y han dado a todas inspiración y experiencia de belleza. Así, serán clásicos Homero, Esquilo, Sófocles y Virgilio; y lo serán Dante, Shakespeare, Cervantes, Lope y Calderón; lo serán tanto Jorge Manrique como Góngora, lo serán Balzac y Galdós, tanto como Rubén Darío y José Martí. Y entre nuestros contemporáneos habrá quien, como García Lorca, Juan Ramón Jiménez, se pueda contar, para esos fines como clásico. No es nuestro propósito hacer aquí listas de autores ni obras sino sugerir calidad. Ni tampoco es posible definir esas calidades, cuyo conocimiento hay que adquirir por la experiencia directa. "Si reuniéramos en un catálogo todas las cualidades características de las creaciones mejores de la literatura, tendríamos una lista imponente —dice el edu-

cador norteamericano Morrison—. Si la educación consistiera en aprender a hacer y no a ser, podríamos obligar a aprender la lista a nuestros alumnos; ¡si la vida durara tanto! Pero esto no es posible ni deseable. Lo que se debe adquirir en la escuela son experiencias y juicios de valor que determinen las preferencia de toda la vida futura."

No hay reglas ni fórmulas mecánicas que se puedan aplicar aquí. El gusto literario basado en una experiencia pobre, de una persona que solamente sea capaz de un corto número de sencillas actitudes mentales no podrá abordar de golpe una experiencia compleja. El mejor gusto será el que repose sobre la experiencia artística más rica y pueda adoptar libremente las actitudes más variadas. Se habrá afinado gradualmente hasta apreciar los diferentes matices que caben en los valores literarios. Por eso es tan importante empezar desde temprano la educación del gusto literario.

Hasta ayer mismo, la llamada Retórica o la Preceptiva pretendía resumir en largas listas las cualidades que debía reunir la obra literaria para ser buena, y las reglas que debía obedecer. El infeliz alumno las memorizaba, y de nada le servían, como no fuera para practicar el saludable ejercicio de olvidarlas. Pues, ¿de qué utilidad podía serle repetir que la epopeya se caracteriza por la grandeza y sublimidad, si él apenas llegaba a leer algún canto de una maltrecha traducción de la *Ilíada* o la *Divina comedia*? Sin embargo, de una traducción sencilla pero sentida y por sentida, inspirada, acompañada acaso por un comentario feliz, como el de la *Ilíada* que figura en *La edad de oro*, de Martí, podrían dar a ese mismo alumno adolescente una comprensión básica de las bellezas de la obra de Homero que lo impulsará, al avanzar en edad y conocimientos, a buscar el original o al menos una traducción aceptable.

No sé por qué, entre todas las artes, la literatura es la que ha tenido que ser un objeto de enseñanza tan falsa. Por muy sistemática que haya sido la enseñanza de la música o la de la pintura, al menos se ha enseñado a hacer y a oír la música, a hacer y ver la pintura, y no a memorizar cómo deben ser. La música posee una teoría complicada que es preciso aprender; pero ésta equivale a la gramática, que es conocimiento indispensable en todo lenguaje.

La orientación literaria para ser enteramente eficaz debe iniciarse en los primeros años de la vida, de manera que el arte literario sea parte del ambiente en que se forma el individuo. A la escuela primaria corresponde perfeccionar al alumno en el arte de leer en voz alta, tanto como en el de leer en silencio. Pero, ¿cuántos entre nuestros estudiantes, al llegar a la enseñanza secundaria, saben leer, ni siquiera en la acepción mecánica de la palabra? ¿Cuántos son capaces, no ya de comprender lo que leen, sino de hacerse comprender por sus oyentes cuando leen en voz alta? El que llegue tarde a querer aprender la lectura correcta en expresión y capaz en compresión, con dificultad lo conseguirá. Puede sucederle lo que a los adultos analfabetos, que aprenden las letras, pero no siempre alcanzan el sentido. Así aquel iletrado que, penosamente, aprendió a deletrear. Ingresó en el ejército. Uno de sus camaradas le preguntó un día, al verlo con el periódico por delante: —¿Qué dice tu periódico? Y él respondió: —No sé; estoy leyendo. Hacía el esfuerzo para interpretar el signo, pero se le escapaba la idea.

Cuando el niño entra en la enseñanza secundaria, ya podemos referirnos a él como un miembro de la comunidad de los lectores: un lector común. Hay que fomentar en él el hábito de la lectura libre, pero orientándolo. Orientación, no obligación; y orientación quiere decir interés dirigido. Mucho dependerá de lo que los libros estén al alcance de los niños. No se debe emplear la coacción para que el niño lea; sino sugerir libros que puedan interesar. ¡Cuánto sería de desear que los alumnos de enseñanza secundaria se dieran cuenta de que la actividad esencial es la suya, no la del maestro! El maestro debe ayudar; pero aprenderá el que quiera aprender; al espíritu que se resiste o se entrega a la pereza y la indiferencia, nadie puede enseñarle nada. La lectura libre es conducta espontánea. El maestro debería conversar con su alumno sobre sus lecturas y atender a todas sus consultas. Esta forma de enseñanza demanda gran atención de parte d el maestro y le exige ser un buen lector, y leer con frecuencia en clase, para dar ejemplo. Le corresponde la difícil tarea de elegir o sugerir lecturas y de allanar el camino a los lectores jóvenes con breves explicaciones cuando sean necesarias; pero también le toca hacerle comprender que ningún saber sólido, ninguna experiencia fecunda, se alcanzan sin trabajo; que lo más importante que se ha de adquirir en la escuela son hábitos de trabajo, hábitos de pensamiento. La escuela no podrá nunca dirigir

toda la lectura del niño, como tampoco toda su vida; pero si en los diez o doce años escolares logra establecer un sólido sentido del mérito literario en el adolescente, el adulto podrá guiarse bien por sí solo.

Pero, ¿qué hará el individuo que, ya adulto, desee habituarse a la lectura? Siendo ya dueño del mecanismo de la lectura y teniendo cierta base de lecturas de infancia y adolescencia, le corresponde leer cuanto pueda y con la mayor rapidez que su capacidad le permita. Necesita ponerse en contacto con una buena biblioteca, en la que los libros notables estén al alcance de los lectores y se sugieran por sí mismo. Un plan puede también irse formando por sí mismo, según el interés del lector. Puede interesarle a un lector empezar por leer el teatro griego antiguo, o empezar por los dramaturgos clásicos españoles, o por la novela francesa moderna, o puede querer leer detalladamente la literatura de su país natal. Cualquier manual de historia literaria le puede dar la lista que desee de nombres, títulos y períodos. Lo esencial es empezar y continuar.

El adulto debe querer leer todo lo que pueda. "Hay que leer y leer más —dice Alain—. El animal salvaje (porque nace salvaje) se vuelve así civilizado y se humaniza sin darse cuenta, sólo por el placer de leer. ¿Dónde estarán los límites? ¿Habrá que leer toda la humanidad, o todas las Humanidades, como se acostumbra a decir? Yo no veo límite alguno. No concibo hombre, por lenta y grosera que sea su naturaleza y aunque se le dedique a los más simples trabajos, no concibo, digo, un hombre que no tenga, ante todo, necesidad de esta humanidad en torno suyo depositada en los grandes libros... Las letras son buenas para todos, y sin duda más necesarias al más tosco, al más lento, al más indiferente, al más violento."

Hasta en los campos que no son propiamente literarios, en la filosofía, la historia, la ciencia, serla de desear que se volviera a leer a los grandes maestros y no simplemente a sus expositores. Este es uno de los propósitos importantes de los cursos sobre grandes libros, que hoy se desarrollan en muchas universidades.

Puede ser que el que no haya formado temprano el hábito de leer no pueda sentir desde el principio arder en su espíritu la llama del entusiasmo. No importa: hay que ponerse en contacto con nuevas obras notables, y esperar.

Cada lector debe tener en cuenta su propia personalidad, que lo hará apto para apreciar ciertos aspectos y formas literarias, y ciertos libros, mejor que otros. De acuerdo con ella, podrá escoger libros que le ayuden en su desarrollo espiritual y establecer con estos libros un nexo vital, una relación a través de la cual se sienta crecer espiritualmente y sienta placer en ese proceso.

Debe leer los grandes libros clásicos, que por serlo, son de todas las épocas y. que deben leerse temprano y luego releerse con frecuencia, porque siempre parecen nuevos. No importa que no se pueda comprender todo en esos libros: cada vez que se leen se encontraran en ellos una nueva luz, y nadie, ni el más sabio de los hombres, podrá agotarlos nunca.

Debe leer la literatura contemporánea; con lo que no quiero decir que sea preciso correr detrás de los *best-sellers* y los libros de moda, que rara vez son de valor duradero; sino que se lean las obras que reciben la aprobación de la mejor crítica a través de cierto período de prueba.

Algunos lectores adoptan el sistema de leer en continuidad varias obras de un autor que les agrada, para familiarizarse con él. Si se pueden comprar libros, pronto se llegará a reunir un grupo de autores preferidos y bastante conocidos, que pueden servir de núcleo a una biblioteca propia, personal. Unos autores se irán relacionando con otros. Si se prefiere una literatura en particular, que bien puede ser la literatura nacional, está bien hacer la selección del núcleo de la biblioteca en torno a esa preferencia; lo mismo si la preferencia se dedica a una función literaria: drama, novela, poesía lírica. Pero hago la salvedad de que no creo que para el lector que está tratando de adquirir cultura general, convenga una estricta limitación. La literatura es un arte y yo creo que, como todo arte, debe apreciarse ante todo con un sentido universal. Ni siquiera se puede apreciar bien la literatura nacional si no se conoce a los grandes escritores de las otras literaturas del mundo. Lo que quiero decir al sugerir la formación de un núcleo determinado para desarrollar en torno a él una biblioteca personal, es que el buen conocimiento de una parte puede ser camino para el mejor dominio del conjunto.

Una de las grandes dificultades para el conocimiento de las literaturas en lenguas extranjeras es la necesidad de dominar sus lenguas o con-

formarse con leer traducciones, siempre traidoras, según el proverbio italiano. Nunca se podrá recomendar bastante la práctica de la lectura en otras lenguas, y hoy en día son contadas las personas de mediana cultura que no leen una o dos lenguas además de la suya. Les recomendamos con insistencia que no dejen de leer en el original a los autores de las lenguas que conozcan. La práctica asidua durante un período relativamente corto les permitirá seguir leyendo sin dificultad. Pero de todos modos, habrá siempre que recurrir a las traducciones para leer a muchos autores de literatura cuyas lenguas no son accesibles a la mayoría, como los clásicos griegos, o Ibsen, o Tolstoi. Acúdase sin vacilar a las traducciones, tratando de hallar la más aceptable desde dos puntos de vista: la fidelidad al texto y la belleza de la forma y acéptese, sin olvidar que aun la mejor traducción es sólo una aproximación. Y por último, quiero decir al lector que cultive el trato y la compenetración con ciertos autores que ejerzan sobre él una influencia insustituible. Es preciso recordar que a través de cada libro asoma una personalidad, y que una personalidad magistral puede ocupar en nuestra vida un lugar de importancia incalculable. Nos cuenta J. A. Symonds, el crítico inglés, este episodio de su juventud:

> "Cuando llegué a mi hospedaje, en la noche, me puse a hojear la traducción de Platón, de Cary, y casualmente abrí en el *Fedro*. Y seguí leyendo hasta el final y comencé el *Banquete*, y el sol del nuevo día estaba brillando fuera, sobre los arbustos del jardín, antes de que yo cerrara el libro. Y cuento esto, porque ésa fue una de las noches más importantes de mi vida... Fue la revelación, la consagración de un ideal largo tiempo acariciado... Sentí que tocaba el suelo sólido de la vida."

Chaucer es un poeta distante de nosotros en el tiempo; las dificultades de su lenguaje hacen pensar que sólo un especialista podría gozarlo plenamente; pero el poeta John Mansfield recuerda, de su juventud:

> "Yo empecé a leer la poesía con pasión y constancia... Chaucer fue el poeta y su "Parlamento de las aves de corral" el poema de mi conversión. Lo leí una tarde, con la sensación de que allí estaba mi herencia, de la cual alguien me había privado hasta entonces: y entré en un mundo nuevo, de maravillas y delicias."

Stevenson declara:

> “Shakespeare ha sido siempre mi mejor ayuda. Pocos amigos vivientes han influido en mí como en Hamlet, o Rosalinda.”

Y Darío nos cuenta cómo en sus horas de abatimiento y de tristeza, Cervantes, buen amigo, venía a consolarlo con su palabra aguda y discreta.

El que no ha tenido una revelación como éstas, el que no tiene en un libro un amigo seguro y constante que le inspire esa embriaguez de alma que es necesaria para vivir unos instantes en lo sublime, desconoce una de las más bellas y entrañables experiencias de la vida humana.

Estos seres espirituales con los que así puede el lector compenetrarse en un libro, constituyen lo que los chinos, con su infinito saber milenario, llaman los “amores literarios”. Porque nos dan una experiencia en la que se entra como en un gran amor o en el éxtasis de una transfiguración.

El aprendizaje de la literatura.[1]

Creo que el siglo XVI presenció la máxima revolución que ha sufrido la naturaleza; más grande que las mayores catástrofes geológicas; comparable sólo a los fenómenos que, según la presunción de los astrónomos, han podido transformar nebulosas en mundos. Esa revolución fue nada menos que un desplazamiento del centro de gravedad del universo, que, desde el punto de vista del conocimiento humano, tuvo lugar cuando Copérnico demostró que no la Tierra, sino el Sol, es el centro en torno al cual se organiza nuestro sistema astral. Meditemos un momento en la profunda mudanza que la aceptación de ese postulado determinó en la actitud del hombre hacia la naturaleza; en la compleja cadena que enlaza ese concepto de las revoluciones infinitamente grandes de los astros al de las revoluciones infinitamente pequeñas de las partículas del átomo; pensemos cómo del fecundo descubrimiento de Copérnico ha nacido toda la ciencia moderna de la naturaleza física.

Nuestro siglo XX, cuatro cientos años más tarda, está presenciando una revolución de no menor trascendencia. No en balde nuestra época tiene caracteres de catástrofe. La gran revolución de nuestros días se está verificando en otro infinito: el infinito del ser humano.

[1] Conferencia pronunciada en la Casa de Beneficencia de La Habana, el martes 11 de agosto de 1936. Original mecanografiado.

El hombre había podido antes de ahora profundizar muchos misterios del universo y reducirlos a su dominio, formulando sus leyes científicas. Sabía ya que todo organismo viviente crece desde lo interior hacia lo exterior, que es 1o que llamamos desarrollarse. Sin embargo, tan mal conocía el hombre su propio ser, que se imaginaba que el espíritu, a diferencia del organismo físico humano, crecía, no como cosa viva, sino como un mineral, de afuera hacia adentro, por superposición de capas de materia. Así para aumentar sus capacidades espirituales, el hombre debía recibir lo que se llamaba educación intelectual y moral, que consistía principalmente en la instrucción, es decir, en una gran cantidad de información venida del exterior, y que debía ser retenida por la memoria para enriquecer el entendimiento.

El avance de los estudios biológicos ha traído un cambio total de conceptos, estableciendo que la parte del organismo humano que llamamos espíritu crece como órgano, por función; como germen, por expansión; de adentro hacia fuera. Y ese postulado es el punto de partida de una revolución copernicíana; de su fecundo descubrimiento está naciendo la moderna ciencia de la naturaleza psíquica, aunque el término *Psicología* se haya aplicado antes a diversos tanteos científicos, del mismo modo que Ptolomeo llamó *Astronomía* al estudio de su universo que tenía como centro a la Tierra inmóvil. Por un complejo enlace de eslabones que no podemos aún más que presentir, esa revolución iniciada ahora en el seno de lo infinitamente individual, ha de ligarse a las mayores revoluciones en lo infinito del espíritu colectivo.

Lleva implícito esa revolución un cambio radical en el concepto de la educación. Desde que sabemos que, como la Tierra, el espíritu humano no permanece inmóvil, el concepto de educación ha tenido que reconstruirse sobre una base dinámica. Educación ha empezado a identificarse con liberación del poder creador, con sentido de la vida. Lo que llamamos educación nueva es una educación dada en un sentido nuevo; por eso no servirá de nada apoderarse de sus métodos si no se ha comprendido su dirección; porque un método, como lo indica su etimología, no es más que un camino, y lo esencial aquí no es como sea el camino, sino a dónde conduce.

Si en algún campo de la enseñanza es visible ese cambio total de sentido, es en el campo artístico. Ha dado origen a un nuevo tipo de enseñanza, representa todo un nuevo empeño de la educación: el que tiende a formar por un lado, la capacidad de una apreciación y por otro, a desarrollar el poder de creación. En la escuela primaria y secundaria ese tipo de enseñanza está representado principalmente por la literaria.

Todos conocemos de sobra el antiguo método de enseñar literatura en las escuelas secundarias. Consistía en dar cuidadosa y extensa información sobre los nombres de los autores y los títulos de las obras, sobre las fechas y lugares de nacimiento de aquello y de publicación de éstas; se daba también a conocer la opinión de algún crítico sobre las obras más importantes y acaso alguna vez se leían en clases algunos trozos. Con la memoria bien provista de esos datos, se suponía que el alumno "se sabía la literatura", sobre todo si había completado además la meticulosa memorización de todas las figuras de la Retórica, que obligaban al buen estudiante a pasar largas horas repitiendo, hasta recordarlas, graves palabras como epanadiplosis, asíndeton, polisíndeton y prosopopeya, en la seguridad de que el conocimiento de tan rica nomenclatura aumentaría considerablemente sus posibilidades de llegar a ser una persona culta. Así era probablemente, dentro del concepto que de la cultura se tenía. En la escuela primaria no se enseñaba literatura. Fuera de algunos trozos del libro de lectura y la memorización obligatoria de algunas poesías bien intencionadas, nada había que se pareciese a la literatura. La composición era un ejercicio de lenguaje, de carácter técnico.

Al intentar ahora sintetizar el concepto actual de la enseñanza literaria, vienen a mi memoria las palabras del maestro Alain, en la Escuela Normal Superior en París, cuando afirmaba que, si hubiera sido Director General de Enseñanza, se hubiera propuesto como fin único enseñar a todos los franceses a leer; cosa, según él, tan importante como difícil. Creemos que Alain expresaba así una idea esencial de la nueva educación; que enseñar a leer bien debe ser la base de la enseñanza literaria, y por lo tanto de toda enseñanza; no por que toda la cultura deba ser literaria, lejos de eso, la cultura verdadera requiere

armazón científica, sino porque la lectura inteligente es la clave de la cultura universal.

Entendemos hoy que enseñar literatura es dar el dominio de la palabra artística, y damos a esto un sentido profundo. Cuando enseñamos a un alumno los grupos de las plantas, de las piedras o de las estrellas, o los cambios de estado de los cuerpos o las regiones de la Tierra, o hasta la historia de los sufrimientos de los pueblos, cuando enseñamos todo esto, digo, damos información, formamos el *saber*. No así cuando cultivamos en alguien el don de la palabra; porque la palabra no es cosa que venga del exterior, sino algo que brota de la esencia humana y cuyo desarrollo corresponde a un desarrollo orgánico: es crecimiento interno. Al cultivarla no estamos formando el saber, sino el *ser*. Se forman en el individuo condiciones para comprender y expresar cuanto alcance su mente, aptitudes para conocer mejor, y se le pone en posesión del instrumento universal de comunicación de las ideas.

La función de la literatura en la escuela es poner el alumno en contacto con las grandes creaciones del espíritu humano, que son la expresión de ideas elevadas, y la exposición de los graves problemas del mundo; es ponerlo en relación con la cultura de todos los pueblos; es humanizarlo. Ese es el sentido superior y profundo de la enseñanza literaria. Por algo el Renacimiento llamó Humanidades al estudio de las letras.

"Si reuniéramos en un catálogo -dice Morrison- todas las cualidades características de las mejores creaciones literarias, tendríamos una lista imponente. Si la educación consistiera en aprender a saber y no a ser, podríamos obligar a aprender la lista a nuestros alumnos ¡si la vida durara tanto! Pero esto no ese posible ni deseable. Lo que se debe adquirir en la escuela son juicios de valor que determinan las preferencias de toda la vida futura. Así, no nos proponemos enseñar a los alumnos *la literatura*; sino enseñarles a distinguir, en la literatura, lo valioso de lo despreciable".

Desde tiempo inmemorial el hombre ha tratado de expresar sus experiencias del mundo natural y del que concebía como sobrenatural, en forma de música, de líneas y contornos, de color, de palabra. La expresión de esas experiencias constituye el arte. La materia de la

ciencia, que se constituyó más tarde, son los principios, los razonamientos; la actitud que exige en el hombre es intelectual. La materia del arte son las cualidades y la actitud que provoca es estimativa. En la enseñanza científica tratamos de conocimientos; en la artística tratamos de valores. Apreciar es dar valor a una cosa; y ello toca las bases profundas de lo humano; porque aquello a que el hombre da valor es lo que define su carácter y dirige su conducta.

La literatura, como todo arte bello, se propaga por contagio, como decía Tolstoi; produce en el que lee estados de ánimos semejantes a los que experimentó el autor al escribir la obra. La apreciación literaria es una actividad creadora; es la capacidad, que todos en cierto grado poseemos, de adoptar la experiencia del artista y ser, en esa medida, artistas también. El valor de la literatura es dar a cada hombre experiencias que lo llevarán a completar su personalidad. Sin ellas, nuestra experiencia se limitaría a la rutina diaria. La literatura abre nuevos horizontes al espíritu; nos pone en contacto con nuevos aspectos de la vida y nos hace percibir las relaciones intangibles que existen entre las cosas.

Llamamos gusto literario a la capacidad de apreciación en ese terreno artístico. Hemos dicho que es una capacidad creadora, que exige en el lector una actividad semejante a la del escritor. La escuela, desde los primeros grados, debe encauzar el gusto literario dándole buena orientación, y tiene que hacerlo poniéndolo en contacto "no de lo bastante bueno, sino de lo excelente" (Goethe). Así se afinará hasta apreciar aún los diferentes matices de lo bueno. Buena orientación se le permitirá al alumno apreciar aún los diferentes matices de lo bueno. Buena orientación es la que permitirá al alumno apreciar la calidad de la obra literaria, porque desde temprano estuvo en contacto con las mejores creaciones. De modo que ahora se entiende que la educación literaria, la formación del gusto, debe empezar en el primer grado primario, si no antes. "Quien haya formado su gusto literario en la lectura de obras esenciales, de esas que representan creación o iniciación, discernirá siempre fácilmente el artificio de la falsa literatura" (Pedro Henríquez Ureña, "Aspectos de la enseñanza literaria"). Y el individuo que se forma en la mala lectura, es un ser que ha perdi-

do infinitas posibilidades en la realización de su personalidad intelectual y moral.

Se ha dicho que la única crítica valiosa es aquella que nos hace desear leer la obra criticada; que la función de la crítica debe desempeñar una función semejante. La comprensión del arte literario sólo puede ser lograda haciendo funcionar el deseo de leer, y todo lo que puede hacer el maestro es comunicar a los alumnos las fuentes de belleza en los libros. Es preciso que se hagan accesibles a los alumnos las obras de los grandes autores, porque "ser culto es, en cada orden de cosas, remontar a las fuentes, y beber en el hueco de la mano y no en copa prestada". (Alain). Ni reglas excesivas de Retórica, ni enseñanza de aquella muerta Historia de la Literatura, que era poco más que una lista de hombres y de títulos cronológicamente ordenados. Ampliación del concepto *literatura,* más allá de la nación, aunque de la nación se parta; más allá del idioma, aunque haya que recurrir a la traducción: a todo el universo humano. "Es en Moliere, Shakespeare, Balzac, dónde conoceré al hombre, y no en un resumen de Psicología, -dice Alain-. Siempre volver a los grandes textos, y que los extractos sólo sirvan para indicarnos la existencia de la obra".

Pero hay otro aspecto en el concepto moderno de la enseñanza literaria, en relación con el proceso creador productor de la obra de arte. Si educación es crecimiento del organismo espiritual, no podemos limitar ese crecimiento en el educando a la asimilación de la experiencia de otros; debemos impulsar al niño a expresarse por sí mismo, a crear. Hay en todos nosotros un gran poder oculto que busca la expresión artística, que pide liberación. La escuela trata de dar libertad a la expresión artística de los niños en forma literaria, como un medio de favorecer su desarrollo espiritual. No se trata de hacer de todos los niños poetas y novelistas, en mayor grado que la educación física los convierte en atletas profesionales o el trabajo de laboratorio los hace necesariamente futuros investigadores científicos. Lo que se busca es darle la total expansión de su ser; desarrollar en ellos un sentido artístico que presente nuevos matices a todos los aspectos de su vida, y darles comprensión del proceso de formación de la obra literaria. Se trata de que la educa-

ción deje de ser un proceso de desecación y enfrentamiento y se convierta en fuerza animadora de las capacidades latentes. Esto conduce a la práctica de la composición libre, en prosa y en verso; los temas, en general, no son impuestos por el maestro, ni el modo de tratarlos tampoco. El maestro se limita a ser un guía comprensivo.

Se considera hoy que la literatura debe formar un solo curso de estudio que se extiende desde el primer grado primario hasta el término de la escuela secundaria. La forma de enseñanza no varía de la escuela primaria de la secundaria. En ambas es apreciación y creación. Lo que varía es el contenido.

Se ha de escoger la literatura para los niños, de acuerdo con los intereses y necesidades infantiles, en aquellos géneros literarios que más adecuados son para satisfacerlos.

Es evidente que hay géneros, como el ensayo y la critica, que son, por su forma y por su esencia abstracta, inadecuados para el niño; otros géneros, como el dramático, presentan la vida en una forma artística demasiado compleja para la mentalidad infantil. Salvo excepciones, y en los grados superiores, las grandes creaciones no se podrán presentar al niño en su forma pura; sólo se utilizará el asunto, para trasmitirlo en forma de narración o dramatizarlo sencilla y abreviadamente.

La literatura que corresponde mejor al grado de desarrollo del niño alumno de enseñanza primaria, es la de forma narrativa sencilla y asunto en que predomina la acción. Esas cualidades se encuentran en la poesía épica, el cuento y la novela, haciendo la debida selección. Pero en los grados elementales e intermedios no es posible a menudo dar el poema épico en su forma original, sino en forma de narración abreviada o en pasajes seleccionados. Por ejemplo la historia de Ulises, la narración de sus aventuras, será motivo de interés para un niño de diez años; pero será mucho más tarde cuando ese mismo individuo pueda leer con interés y provecho *La Odisea* en su forma original y apreciar la forma artística y sus elementos filosóficos y psicológicos. Por eso se emplean adaptaciones de esas obras, en forma de cuento, para los niños menores de doce o trece años.

Las composiciones épicas más ligeras, como el romance o la balada, así como el cuento y la novela de asunto adecuado (por ejemplo, *Robinson Crusoe*) se leerán en su forma original, siempre que esta no sea muy oscura.

Se ha discutido largo tiempo si al niño le era accesible la poesía lírica. Se estimaba que a la mentalidad infantil sólo estaba adecuado lo narrativo, y por lo tanto, en poesía, la épica. Ya no se discute. El niño no solamente lee, canta y recita poesía lírica, hasta la escribe, y se ha descubierto que tiene gran virtud lírica. Si lo dudan, vean ustedes éste poemita compuesto en la escuela por un niño hispano-americano de ocho años de edad:

"Esa luna clara y bella
me mira desde allá arriba.
Yo la miro con mis ojos
hasta que se va.
Ella me mira hasta más no poder,
como pensando:
-Ese niño tiene sed."

(Al preguntarle, éste niñito dijo que la sed era de saber).

Lo necesario es seleccionar la poesía lírica de acuerdo con la cualidad mental de los alumnos. Nuestros mejores libros de lectura como el del Dr. Aguayo, por ejemplo, contienen composiciones líricas de los mejores autores contemporáneos, desde Martí hasta Tagore y Gabriela Mistral. Es una selección muy difícil de hacer, porque exige que la realice una persona imbuida en la más pura tradición literaria. La poesía lírica que suele darse a los niños es a veces muy deficiente por su calidad artística, y otras veces, con ser de calidad artística superior, no se adapta a la mente infantil; es poesía para adultos. Hacen falta, para completar la obra de los buenos libros de lectura, en ese aspecto, buenas antologías líricas infantiles, como ya empiezan a hacerse en España, que contengan desde viejas coplas españolas hasta composiciones de Juan Ramón Jiménez, Alberti y García Lorca, y las traduc-

ciones hechas por buenos poetas como González Martínez y Díez Canedo, de poetas como Francis Jammes, que conocía el alma de los animales, y Tristán Klingsor, que conocía la de los juguetes; y la producción cubana debería ser seleccionada, desde los incomparables versos de asunto infantil de Martí hasta poemas recientes, como por ejemplo, algunos de Emilio Ballagas.

En los grados superiores se pueden comenzar a dar al niño ejemplos de ensayo y de oratoria y de crítica, aparte de poemas líricos más graves, y las grandes obras épicas dramáticas en su forma original, si ya ha adquirido para ello base suficiente.

En cuanto al problema de si se deben o no dar al niño nociones sobre los elementos formales de la obra literaria; estructura, desarrollo, verso, ritmo, imagen, símil, metáfora..., se piensa que el maestro puede llamar la atención del niño en cada grado, sobre aquellos elementos que se pueda comprender y que puedan influir en su apreciación de la obra, especialmente el ritmo y el desarrollo.

La selección de las obras debe hacerse de acuerdo con la evolución de los intereses infantiles a medida que el niño crece en edad. Los períodos psicológicos de la vida del niño, a ese respecto, puede considerarse que son cuatro:

1. Período rítmico, aproximadamente entre los tres y seis años.
2. Período imaginativo, comprendido entre los siete y nueve años aproximadamente.
3. Período heroico, de los diez a los doce años.
4. Período romántico, que comienza hacia los trece años con la adolescencia.

(Las edades señaladas no deben entenderse como límites fijos; representan sólo una apreciación aproximada.)

En el primer período, el niño vive en un mundo realista. Su imaginación aún no ha despertado. Su atención se concentra en las personas y las cosas que lo rodean: sus padres, los otros niños, el gato, el caballo, el perro y el polluelo; en fin, lo familiar, que variará según el medio en que

se críe. Además siente y le agrada el ritmo, y por él, el canto, las repeticiones, ciertas voces de animales, ciertos gestos. Es el período del cuento de la nodriza, de la narración folklórica llena de repeticiones, del cuento de animales, de la *Cucaracha Martina* y los *Músicos Viajeros*.

En el segundo período, el niño entra en el mundo de la fantasía; le gusta jugar a ser *otro*, a que va a realizar cosas imposibles. Ya ha explorado el mundo familiar; ahora siente anhelo de experiencias más vastas. Su imaginación necesita alimento. Esta es la edad de los cuentos de hadas, que brotaron en la vida de los pueblos en momentos de su evolución en que predominó la fantasía, y que no ofrecen peligro, sino utilidad, para el niño en este período. (Los cuentos terroríficos deben suprimirse por razones de higiene mental.) Es la Época Perrault, Grimm y Bechstein, de "Los Tres Osos" y "La Gallina de los huevos de oro"; de "Peter Pan" y *Alicia en la Tierra de las maravillas*, y hasta de "El Pájaro Azul", de Maeterlinck. La edad de leer a ese incomparable creador de bellos símbolos que se llamó Hans Christian Anderson; y abrir los deslumbrados ojos ante la magnificencia de la imaginación oriental en una discreta selección de los cuentos árabes (*Las mil y una noches*) y persas (*Los mil y un días*), de las fábulas de la India y vagas leyendas de la China y del Japón.

En el tercer período, el niño entra en una nueva etapa de realismo: quiere salir a conquistar la realidad distante por caminos de aventura. Los instintos de lucha y destrucción se acentúan. El niño quiere acción, peligro, audacia; el grito de la naturaleza no puede ser desoído, pero en este período especialmente hay que encauzar el instinto. La buena literatura es un medio poderoso para lograrlo. Este es el período de los héroes: de *La Ilíada*, *La Odisea*, *Los Nibelungos*, E*l Cid Campeador* y *Rolando*; de *Robinson Crusoe* y *La Isla del Tesoro*, de *Don Quijote*; de toda la literatura de aventura y de viaje, sin excluir las hazañas de los viajeros reales. Todo esto interesa como narración vivida, y se puede recurrir a las adaptaciones, como la de *El Quijote* hecha por J.R. Lomba, y la de *La Odisea* por Jeanie Lang, vertida al castellano, y en general, todas las de la colección Araluce.

Muchos libros hay de otros géneros, obras de autores contemporáneos, que interesara esa edad y más tarde, como el *Libro de mi*

Amigo, de Antole France, el delicioso *Platero y Yo*, de Juan Ramón Jiménez; *El Alba y la Mañana*, del *Juan Cristóbal* de Romaní Rolland, y *La Edad de Oro*, la bella colección de Martí.

En el cuarto período los instintos violentos se suavizan; aparece el elemento sentimental y cierto grado de sentido social. Se buscan las narraciones de virtud, de heroísmo abnegado, de amor. Se busca la emoción por sí misma y hay peligro de que se desarrollen en el espíritu elementos morbosos.

Las biografías de los grandes hombres, especialmente de las vidas consagradas al bien de la humanidad, como Martí, Pasteur o Florence Nightingale, serán bien asimiladas en este período, así como las obras históricas de estilo animado y vívido. Por otra parte, será tiempo de empezar a leer muchas obras maestras, cuyas historias ya se conocerán en su forma original, y de abrir buena vía a sentimientos que torceríamos si los quisiéramos reprimir. No hay por qué evitar el tema amoroso, sino presentarlo en obras que lo desarrollen con digna sencillez.

De todo 1o dicho se desprende que, aunque el libro de lectura sea excelente y necesario para enseñar a leer, y cumpla su misión de ser estrictamente artístico, desde el punto de vista literario, no puede bastar de ningún modo, porque su campo es demasiado reducido.

Veamos ahora en qué forma se impartirá la enseñanza de la literatura y qué esfuerzos exige del maestro.

Esencial para la enseñanza literaria en la escuela primaria es el arte de contar o narrar. Toca al maestro seleccionar los cuentos y *decirlos*, situándose en relación con el modo espiritual del niño. La narración oral debe emplearse en todos los grados, porque de tal manera satisface las necesidades infantiles, que podría ser el centro del programa escolar. Nada expresa mejor la importancia de la narración que estas palabras de Gabriela Mistral:

Poco toman en cuenta en las Normales para la valorización de un maestro, poco se la estiman si la tiene y menos se la exigen si le falta, esta virtud de buen contar que es cosa mayorazga en la escuela. Lo mismo pasa con las condiciones felices del maestro para hacer jugar a

los niños, que constituye una vocación rara y sencillamente preciosa. Lo mismo ocurre con el lote entero de la *gracia,* dentro del negocio pedagógico...

Sin embargo, contar es la mitad de las lecciones; contar es medio horario y medio manejo de los niños, cuando, como en adagio, contar es encantar, con lo cual entra en la magia.

Estoy hablando de la escuela primaria, naturalmente, sin que esto deje de cubrir también los tres primeros años de la secundaria.

La zoología es un buen contar de la criatura-león, de la criatura-pavo y de la criatura-serpiente, hasta que ellas, una por una, caminen vuelen o trepen delante de los ojos del niño, gesticulen y se le metan en el alma hasta ese como núcleo en que él tiene sentados a los demás seres con quienes entabla la linda familiaridad animal que es la mera infancia.

Se han de dar, primero, las estampas, todas las posibles, abundantes, numerosas estampas, sin las cuales no habrá en la sala objeto verdadero sobre el que el niño aúne conocimiento alguno.

Sobre la lámina yo pondría la aventura o el relato –muy coloreado- de la costumbre animal, ya sea dando el trozo escogido de una buena Antología Zoófila o el cuento de bestias que el profesor se sepa. Sólo después de esta doble estampa de la bestezuela, la estampa grabada y la oral, yo entraría en la descripción técnica haciéndola vigorosamente enjuta, como el trazo del aguafortista, porque es engorrosa siempre para el niño; de ella pasaría finalmente a lo del orden y de la familia, que como trabajo de generalización es bastante ingrato para el chiquito.

Caldeado el niño con el relato, echado así de bruces en el tema, con el gusto del nadador que se zambulle, él entra en la criatura-abeja o la criatura-león como en un elemento que le da gozo, y él dará dentro del tema los pasos que se quiera o, al menos, los que permita la suma de interés levantado por la narración en confluencia con la imagen.

La botánica no es menos contar que la zoología, al revés de lo que algunos creen. Se cuenta con la misma arquitectura bella del relato la cosecha y elaboración del lino, se cuentan muchos árboles americanos prodigiosos, dando al niño el mismo encantamiento de una fábula animal. Así el árbol del pan, así las palmeras –que hacen tribu vegetal- así la tagua ecuatoriana o el alerce chileno.

La geografía es siempre un contar con el gran geógrafo y un puro enumerar huesoso y hacer cubos o cifras en el mediocreo. Reclus, el admirable, contó larga y jugosamente; Sven Hedin y Humbolt han contado. La plaga de autores de textos de geografía no sabe contar por boca propia ni tiene la hidalguía de citar con largueza las páginas magistrales de los clásicos con que cuenta su ramo. ¿De dónde viene ese pueblo feo y monótono que forman los textos de una ciencia que es genuinamente bella, como que es la dueña misma del panorama?

El paisaje americano es una fuente todavía intacta del bello escribir y el bello narrar. Ha comenzado hace unos pocos años la tarea Alfonso Reyes con *La Visión de Anáhuac*, y ese largo trozo, de una maestría de laca china en la descripción, ha de servir como modelo a cada escritor indo-americano. Nuestra obligación primogénita de escritores es entregar a los extraños el paisaje nativo íntegramente y además dignamente.

La química es también contar. Las propiedades -y no digamos los usos de cada materia- dan para relatos del mejor maravilloso. Yo he hecho en una escuela de obreras uno con el yodo -producto precioso que sólo da nuestro país (Chile)- y otro con las principales resinas, por lo cual bien sé lo que aseguro.

Yo dividía hace muchos años los temas en temas con aureola y temas sin aureola, es decir, los que se prestan a una transfiguración del asunto gracias a un comentario hábil y los que esquivan o rechazan su dignificación a criatura gloriosa... Ahora yo creo que no existen sino temas aureolados,... y que mi pereza para punzarlos hasta sacarles esplendor era la que me dictaba aquella tonta clasificación. He leído un artículo ajeno sobre los cristales a esas mismas alumnas obreras y las he tenido dos horas como debajo de un he-

chizo. Sé que después de esa lectura su mirada para el simple vidrio, y no digamos para el cristal de roca, será una mirada *nueva*.

Sobra decir que la historia es un contar, aunque no esté de más la perogrullada para los maestros que resuelven ese ramo en fechas, lugares y apellidos.

Quedamos, pues, en que quién sabe contar donosamente tiene aprovechado y seguro medio programa.

Ahora vendría el esclarecer lo que es un buen contar.

Creo que no se sabe esto preguntándolo a un técnico en fábulas o sea a un escritor, sino recordando quienes nos contaron en nuestra infancia los *sucedidos* prodigiosos que nos sobrenadan en la memoria desde hace treinta años.

Mi madre no sabía contar o no le gustaba hacerlo. Mi padre sabía contar, pero sabía él demasiadas cosas, desde su buen latín hasta su noble dibujo decorativo; era hombre extraordinario y yo prefiero acordarme de los contadores corrientes. Dos o tres viejos de aldea me dieron el folklore de Elqui –mi región- y esos relatos, con la historia bíblica que me enseñara mi hermana maestra en vez del cura, fueron toda, toda mi literatura infantil. Después he leído cuantas obras maestras del género infantil andan por el mundo. Yo quiero decir que las narraciones folklóricas de mis cinco años y las demás que me han venido con mi pasión folklórica después son las mejores para mí, son eso que llaman *la belleza pura* los profesores de estética, las más embriagantes como fábula y las que yo llamo clásicas por encima de todos los clásicos.

El narrador en el folklore no usa del floridismo, no borda florituras pedantes ni florituras empalagosas; no fuerza con el adjetivo habilidoso el interés; éste brota honrado y límpido del núcleo mismo de la fábula. El narrador folklórico es vivo a causa de la sobriedad, de que cuenta casi siempre alguna cosa mágica, o extraordinaria a lo menos, que está bien cargada de electricidad creadora. Con la repetición milenaria el relato, como el buen gimnasta, ha perdido la grasa de los detalles superfluos y ha quedado *en puros músculos*. El relato folklórico de este modo no es largo ni se encuentra atollado en las digresiones, camina recto como la flecha a su centro y no fatiga ojo de niño ni

de hombre. Estas son, creo, las cualidades capitanas del relato popular.

¿Y las del contador? De lo anterior se desprenden algunas de ellas.

El contador ha de ser sencillo y hasta humilde si ha de repetir sin añadidura fábula maestra que no necesita adobo; deberá ser donoso, surcado de gracia en la palabra, espejante de donaire, pues el niño es más sensible que Goethe o que Ronsart a la gracia; deberá reducirlo todo a imágenes, cuando describe, además de contar, y también cuando sólo cuenta, dejando sin auxilio de estampas sólo aquello que no puede trasmutarse en ella; deberá renunciar a lo extenso, que en la narración es más gozo de adulto que de niño; deberá desgajar en el racimo de fábulas que se ha ido formando la relación caliente con su medio; fruta, árbol, bestia o paisaje cotidianos; procurará que su cara y su gesto le ayuden fraternalmente en el relato bello, porque el niño gusta de ver conmovido y muy vivo el rostro del que cuenta. Si su voz es fea, medios hay de que la eduque siquiera un poco hasta sacarle alguna dulzura, pues regalo que agradece el que escucha una voz grata y que se pliega como seda al asunto.

Si yo fuese directora de normal, una cátedra de folklore general y regional abriría en la escuela. Además –insisto- no daría título de maestra a quien *no contase* con agilidad, con dicha, con frescura y hasta con alguna fascinación.

En el campo especial de la apreciación literaria, la narración es un medio efectivo de educación del gusto. Los cuentos de la infancia no se olvidan. La narración servirá, primero: para dar a conocer las grandes obras que por su forma y extensión no pueden ser leídas por los niños; segundo: dar a conocer la vida de los artistas y despertar el interés en leer sus obras, haciéndolos personajes vivientes para el niño. La narración, a pesar de ser la forma más antigua de comunicación literaria, cabe dentro del espíritu de nuestra época, porque abrevia, da rápidamente el sentido de la obra, como lo hace también, y es una de sus ventajas pedagógicas, el cinematógrafo. Una narración viva y sintética puede dar mejor la impresión de lo que es una obra que un estudio mediante disección cuidadosa que mate el entusiasmo. Hay

que temer, en materia, de arte, el análisis y el comentario excesivos, porque al hacerlos se pierde lo esencial, que es la vida.

La enseñanza literaria emplea con buen éxito la dramatización. No todas las obras son dramatizables, sino aquellas que tengan grandes elementos de acción. Los niños, espontáneamente, cuando han oído o leído una historia interesante, la representan. Todo consiste en aprovechar esa inclinación, dejar que surja por sí mismo el motivo, dejar a los niños en libertad de escoger o señalar los personajes, describir los diálogos y decidir sobre las escenas, el escenario y el material, y el maestro ayudar como un compañero más, un poco más sabio a veces por más viejo. Lo educativo en la dramatización es la obra original y creadora del niño.

En cuanto a la lectura literaria, se supone que el niño, al coger en sus manos las primeras obras que va a leer él mismo con fines artísticos, ya ha dominado la parte mecánica de la lectura. Debe empezar a cultivar entonces lo que un pedagogo actual ha llamado *la lectura creadora*, aunque ese sea un nombre nuevo para un arte viejo. Se trata de que la escuela perfeccione el arte de leer en vos alta. En general se tiene en abandono. Ni los niños, ni a veces el maestro, saben leer bien; es decir, no transmiten el mensaje como lo hace en el teatro el buen actor. Se emplea generalmente un sistema de leer que mata la comunicación entre el lector y el auditorio, a tal punto que todos tememos oír leer, y si lo leído es poesía, afirmo que a muchas personas no les gusta la poesía porque no saben leer, ni la han oído nunca bien leída. La solución del problema está en manos de los maestros. Lo primero es que ellos sepan leer y que lean mucho a sus alumnos para darles un buen modelo que seguir y educarles el oído.

El buen lector no es teatral, lo que sería desastroso, pero sabe como el actor, hasta quién tiene que llegar y cómo hacerlo. No lee para sí mismo, sino para otros: ese es su secreto primero; y el segundo es: entra en el espíritu de lo que lee. El buen lector es un intérprete y por lo tanto un artista que debe sentir lo que interpreta. Para ello es necesario que no tropiece con ninguna dificultad mecánica. Pongo a consideración de los maestros este problema: ¿cuántos de nuestros alumnos al salir de la enseñanza primaria saben leer,

ni siquiera en la acepción mecánica de la palabra? ¿Cuántos son capaces de hacerse comprender por sus oyentes cuando leen en voz alta, de sentir y trasmitir la emoción de lo leído? Muy pocos. A los demás les pasa como aquel adulto iletrado que, penosamente aprendió a deletrear. Ingresó en el ejército. Uno de sus camaradas le preguntó un día, viéndolo enfrascado en la lectura: "¿Qué dice tu periódico?" Y él respondió:- "No sé; estoy leyendo." En el esfuerzo de descifrar el signo se le escapaba el pensamiento. Así ocurre a muchos de nuestros alumnos. En la escuela no se lee bastante para perfeccionar la técnica de manera que deje al espíritu en libertad para expresarse; y no se llega a dominar suficientemente el significado de las palabras. Los maestros dirán que no es posible enseñar a leer bien a grandes grupos de niños en aulas congestionadas y a veces faltas de material literario. Les doy toda la razón.

El arte de leer se enseña por la observación y la imitación; el maestro debe leer mucho a sus alumnos, no sólo hacerles leer. La actividad del niño es indispensable, pero no excluye ni sustituye la del maestro. Que se lea poniendo atención en el significado; que se lea de modo que haya tiempo para oír y pensar cada palabra, porque escuchar es difícil; que se lea con emoción. Alguien ha dicho que no se piensa bien a menos que no se piense con todo el cuerpo y no solamente con la cabeza. Así también hay que leer, y sin embargo, no hay que hacer gestos: el gesto debe estar en la voz.

Es de importancia por todos reconocida cultivar la lectura silenciosa también, especialmente en los grados intermedios, para dar amplitud y facilidad al hábito de la lectura independiente. En la enseñanza primaria toda la lectura debe hacerse en la escuela, sea o no en la clase, porque es el inicio y no puede confiarse en lo que el niño haga fuera de la escuela. Esto exige una biblioteca y sala de lectura en cada plantel, al menos en los que tengan los grados superiores, y hasta una pequeña biblioteca en cada aula. Por medio de la biblioteca de la escuela se organiza en los grados superiores la lectura suplementaria por la cual se refinan y perfeccionan los hábitos literarios; y el estudio literario dirigido, muy útil en dichos grados superiores. Además, el niño debe familiarizarse con el manejo de

libros y bibliotecas, por ser digno miembro de nuestra civilización, cuyos símbolos son el taller, el laboratorio y la biblioteca.

Se pueden emplear, cuando es factible, obras prestadas por bibliotecas públicas o privadas; se pueden desarrollar diversas actividades como medios de organizar y aumentar la biblioteca de la escuela: veladas benéficas, organización de *clubes* de lectura, contribuciones en libros, recortes de periódicos y revistas; pero es esencial que el Estado organice las bibliotecas de las escuelas públicas y las secciones infantiles de las bibliotecas públicas; el no hacerlo es un abandono injustificable.

Una actividad que ha cambiado mucho en la enseñanza literaria es el estudio de la poesía. Se lee, se oye, se estudia la composición poética, se aprecia, y ocasionalmente se memoriza si hay motivación adecuada; pero se ha suprimido la antigua recitación forzosa y afectada, que enseñaba a los niños a odiar la poesía. Se practica en cambio la conexión de la poesía y el canto, y la lectura o recitación a coro, a la manera de las tragedias griegas.

Un aspecto interesante de la nueva enseñanza literaria es la correlación de la literatura con las demás artes. Por ejemplo, se presentan a los alumnos, en conexión, una obra literaria, una pictórica y una musical, afines por el sentido. La composición de Amado Nervo "Amor Filial", el cuadro "La artista y su hija" de Mme. Vigos Lebrun y una canción de cuna de Brahms, se han empleado en combinación en una clase en los grados elementales. "El Huracán" de José María Heredia, en combinación con "El Viejo Temeraire", cuadro marino de Turner, y la pieza musical "Simbad y el Marino" de *Scheherezade*, por Rimsky Korsakoff, se ha empleado en los grados intermedios; y la historia de Parsifal en los "Cuentos del Rey Arturo" de la colección Araluce, el conocido cuadro de Watts "El Caballero Galaor" (Sir Galahad) y la "Procesión de los Caballeros" de *Parsifal*, el visto drama musical de Wagner, para grados superiores.

Es un procedimiento interesante, y siempre que se cuide de que exista entre las obras presentadas verdadera relación espiritual, y que sean obras de mérito, contribuirá grandemente a desarrollar la apre-

ciación artística. El procedimiento exige que la escuela tenga además de biblioteca, una discoteca y una pinacoteca formada por buenas reproducciones pictóricas. Los ejemplos precedentes están tomados de entre los muchos de ese género que figuran en el programa de las escuelas públicas de Puerto Rico.

En cuanto a los proyectos, en lo que se refiere a la enseñanza literaria pueden ser de dos tipos: 1º los proyectos de carácter general en los que hay actividades literarias: 2º los proyectos esencialmente literarios. Ejemplos de los primeros: un proyecto para grados superiores (en las escuelas públicas de Puerto Rico) cuyo tema fue “De las tribus indias que habitaban el Nuevo Mundo cuando fue descubierto ¿cuáles eran las más adelantadas?”, tenía entre sus objetivos “interesar a los alumnos en la lectura de leyendas y poemas históricos”, y fue motivo para la lectura del “Hiawatha” de Longfellow y *El último de los mohicanos* de Cooper, y de algunas poesías de Chocano. Un proyecto para grados elementales, sobre “Los pájaros del país”, dio ocasión para la lectura del maravilloso cuento de Andersen “El Ruiseñor”. La señora Ana Etchegoyen, en La Habana, cuenta cómo, con motivo de una dramatización llevada a cabo en su escuela sobre el descubrimiento de América, se destacó entre los alumnos un verdadero furor de lectura de obras relacionadas con dicho período histórico.

Los proyectos del segundo tipo no buscan motivación fuera de la literatura. Son puramente artísticos. El arte se caracteriza por su capacidad para motivarse a sí misma, como el juego; es en sí una actividad interesante y da motivos a otras. Un proyecto sobre “Los cantos populares de Puerto Rico”, se organizó en tal forma que los niños se encargaron de construir los libros de colecciones de éstos, recogiendo, divididos en varias comisiones, las rimas infantiles, los juegos de corro, los cantos de labranza, los de Navidad, las danzas, etc. Otro proyecto, aún más osado y que muestra hasta qué punto se da importancia hoy a la capacidad creadora, fue el que se llevó a cabo en una escuela norteamericana en New Cork: se dio a los niños la bella obra de John Ruskin “El Rey del Río de Oro”, y se les hizo observar que en la obra el autor había dejado muchos problemas sin solucionar; se encargó a los niños, de sexto grado de escribir, para solucionar estos problemas, los capítulos que dejó sin hacer el au-

tor, y de escribirlos en un estilo que no disonara del original. ¡Ni más ni menos que como Juan Montalvo escribió los "Capítulos que se le olvidaron a Cervantes"!

Los proyectos literarios tienen la importancia de prestar énfasis al trabajo literario en cooperación. Cada niño tiene su responsabilidad individual, pero la clase asume la responsabilidad colectiva, crítica y discute las soluciones individuales. El joven artista se forma ante la opinión pública y tiene conciencia del fin social de su labor.

El mínimo de estudio esencial de la literatura en la escuela primaria hasta ahora no ha podido determinarse científicamente. Es necesario recordar que hoy se considera la literatura uno de los estudios esenciales de la escuela primaria, y que hasta ahora se le había restado importancia, encerrándola en los límites del libro de lectura. El curso continuado de literatura desde el primer grado hasta la escuela secundaria no está organizado aún; se está formando. Para dirigir esa organización, en el mundo entero se están estudiando los problemas de la relación de las grandes obras con los gustos e intereses de los niños, para poder acercarse a un criterio definido sobre el programa de lecturas literarias.

En cada país, la base de ese programa, aunque no su limitación, es la literatura nacional. Yo propongo a los maestros presentes que estudien ese problema desde el punto de vista de la literatura cubana, hispanoamericana y española, tratando de escoger material literario, presentarlo a los niños y observar cuáles entre las obras presentadas reúnen las condiciones necesarias para cultivar la apreciación artística en los niños y satisfacer su necesidad de desarrollo y su entusiasmo. En cada caso el material deberá escogerse de acuerdo con la capacidad de apreciación que pueda esperarse de los niños, dadas las circunstancias; pero que no se olvide que no se debe dar al niño sólo lo que le es muy fácil, sino todo lo que pueda alcanzar su mente. Es necesario vencer el prejuicio de que la buena literatura es demasiado difícil para el niño. Váyase siempre a las fuentes del genio literario. El maestro que realice ese estudio y contribuya así a la elaboración de lo que debe ser el curso unificado de literatura de lengua hispánica, ganará él mismo disciplina mental, amplitud de miras, porque la literatura le dará lo que puede dar: una más profunda interpretación de la vida, a través

de la expresión del interés humano, de la emoción humana, de toda la compleja naturaleza de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS PEDAGÓGICAS

Dr. Alfredo M. Aguayo – *Didáctica de la Escuela Nueva.*

Américo Castro – *La enseñanza del español en España*.

Marcelo Braunschvig – *El Arte y el Niño*.

John Dewoy – *Teoría sobre la educación.*

John Dewoy – *Reconstrucción de la Filosofía.*

Constantino Muresanu – *La educación de la adolescencia por la composición* libre.

Henry C. Morrison – *La práctica del Método en la Enseñanza Secundaria*.

Rufino Blanco y Sánchez – *Arte de la Lectura*.

Carmen Gómez Tejera – *Programa de Lengua Española para las Escuelas* Elementales de Puerto Rico.

(En Inglés)

Arnold Bennett – *Literary Taste and How to Form It.*

Cather – *Educating by Story Telling.*

Mac Clintock – *Literature in the Elementary School*.

Shedlock – *The Art of the Story Teller.*

Ard – *Essential principles of Teaching Reading and Literature*.

Quiller-Couch – *On the Art of Reading*.

Fay & Eaton – *The Use of Book and Libraries*.

Hayward – *The Lesson in Appreciation*.

Caldwell Cook – *The Play Way*.

E.W. Curtis – *Dramatic Instinct in Education*.

(En Francés)

Alain – *Propos sur l'Education*.

E. Legouvé – *L'Art de la Lecture.*

ALGUNAS FUENTES DE MATERIAL LITERARIO
(Para la Escuela Primaria)

Colección Araluce – *Las obras maestras al alcance de los niños*.
(65 tomos publicados)

Colección Araluce - *Los grandes hechos de los grandes hombres.*
(22 tomos publicados)

Colección Araluce - *Páginas brillantes de la Historia*.
(9 tomos publicados)

Biblioteca Internacional de Obras famosas.

Tesoro de la Juventud.

Cuentos de la Biblioteca Nueva. (Madrid)

"Historia Universal en lecturas amenas". Por Alberto Llano.

Collodi – *Pinocho: Aventuras de un muñeco de madera*.

Lewis Carroll – *Alicia en el país de las Maravillas*.

Rudyard Kipling – *Los libros de las selvas vír*genes.

Ana Sewella – *Azabache.*

Juan Ramón Jiménez – *Platero y yo.*

J. M. Barrie – *Peter Pan y Wendy*.

Waldemar Bonsels – *Maya, la abeja*.

Las mil y una noches. (Selección para niños)

Fábulas de Esopo. (Selección para niños)

Fábulas de la Fontaine. (Selección para niños)

M.C. Aulnoy – *Cuentos de Hadas.*

Hans Christian Anderson – *Cuentos.*

Grimm. – *Cuentos de Hadas*.

Perrault – Cuentos.

J.M. Barrie – *Peter Pan en Kensington Gardens*.

Defoe – *Robinson Crusoe*.

Colección de cuentos folklóricos de los diferentes países.

Anatole France – *El libro de mi amigo*.

" " - *Nuestros niños.*

" " - *Niñas y niños*.

Kingsley – *Las criaturas del agua*.

" - *Héroes griegos*.

Charles y Mary Lamb – *Historias de Shakespeare*.

Mme. M. Macterlink – *El pájaro azul*. (Adaptación para niños)

" " " - *La vida de las abejas*. (Adaptación para niños)

Johanna SIPRI – *Heidi.*

H. Beecher Store – La Cabaña del Tío Tom.

Oscar Wilde – *El Príncipe Feliz*.

" " - *El Joven Rey*.

Fabre – *Las aventuras de los insectos*.

Fabre – *Historias científicas*.

E.A. Poe – *El escarabajo de oro.*

R.L. Stevenson – *La isla del Tesoro.*

Swift – *Viajes de Gulliver*. (Adaptación para niños)

Mark Twain – *Tom Sawyer*.

Mark Twain - *Huckleberry Finn*.

Colección de los libros de la Naturaleza, por Dantín Cerceda y otros.

J.H. Rocín – *La conquista del fuego.*

Colección de los Grandes Exploradores Españoles, por José Escofet y otros.

R.M. Tenreiro – *El Conde Lucanor*. (Adaptación para niños)

M. Teresa León – *Cuentos para soñar*.

A. Palacio Valdés – *El pájaro de la nieve y otros cuentos*.

Fenelon – *Aventuras de Telémaco*. (Adaptación para niños)

Angel Bueno – *Leyendas y Tradiciones*.

Alejandro Dumas – *Las gachas de la Condesa Berta*.

Jorge Sand – *Historia del verdadero Garbullo*.

E.M. Cretin – *El Libro del señorito Trotty*.

E. Ourliac – *El príncipe Coqueluche*.

E. Van Bruyssel – *Los habitantes de un árbol viejo*.

E. de la Bedolliere – *Historia de la Micaela y su gato*.

R. Wyss – *El Robinson Suizo*.

Francisco Toulen – *Galería de niños célebres*.

S.W. Cozzens – *Viajes a un país maravilloso, Arizona y Nuevo México*.

Carlos Riba – *Las fiestas de Grecia y Roma*.

R.M. Tenreiro – *La infancia de Goethe, contada por él mismo*.

La infancia de Ramón y Cajal, contada por él mismo.

Colección Infantil – Serie segunda: *Vidas de hombres célebres*.

Colección Infantil – Serie cuarta: *Episodios históricos*.

Diego Pastor – *Lecturas Geográficas*.

Gastón Figueira – *Para los niños de América*.

Lorca – *Lo que cantan los niños*.

Elena Fortín- *Poesía infantil recitable*.

Sánchez Trincado y Olivares Figueroa – *Poesía infantil recitable*.

Tirso Lorenzo – *Antología de motivos poéticos*.

Los Maderos de San Juan (Colección de rimas para niños.

Gabriela Mistral – *Ternura.*

Gabriela Mistral – "Infantiles" (En el libro *Desolación*)

Romain Rolland – "El alba" (De la obra *Juan Cristóbal*)

Romaní Rolland – "La mañana" (De la obra *Juan Cristóbal*)

José Martí – *La Edad de Oro.*

José Martí – *Ismaelillo.*

Carlos Louis Phillippe – *La madre y el niño*.

Alejandro Rodríguez Casona – *Lecturas literarias para niños*.

J.J. Lomba- *El Quijote* (Adaptación para niños)

E. de Amicis – *Corazón.*

Heredia - *Trozos selectos de autores*

La Mitología de la juventud.

Romancero castellano al alcance de los jóvenes.

Horacio Quiroga – *Cuentos de la selva para los niños*.

Biblioteca de viajes antiguos y modernos. (Once tomos publicados).

Jules Renard – *Historias naturales*.

Jules Renard - *Cabeza de Zanahoria*

Selma Lagerlof – *El Maravillosos viajes de Nis Holgerson a través de Suecia.*

Los libros son esos amigos.[1]

Nos reunimos hoy aquí gracias a la iniciativa de un grupo de mujeres conscientes: el que integra la Comisión Protectora del Preso. Es éste un primer paso en el largo camino que se propone recorrer para realizar una magna labor: mejorar las condiciones de vida de los penados, contribuyendo a su bienestar intelectual y moral por medio de la instrucción y la educación; a su bienestar material, solicitando el aumento de los presupuesto del estado para establecer reformas útiles y necesarias en los establecimientos penales, y por fin, más allá del límite de las puertas de esos establecimientos, por todo un afán en ayudar al preso a volver al seno de la sociedad en condiciones útiles, prestando todo el apoyo que hasta ahora le ha faltado. Todo esto y mucho más se propone realizar la Comisión Protectora del Preso, por medio de la actividad de sus secciones de Higiene, de Ayuda Material, y Jurídica y de Cultura, integradas todas por personas de capacidad técnica y de responsabilidad moral, colaboradoras en esta importantísima labor.

La donación de esta Biblioteca a la Prisión Nacional de Mujeres, constituye, hemos dicho, un primer paso en ese camino. Es una fundación, porque una Biblioteca es una ciudad de libros, y la que es, ahora, de pequeña población, se convertirá con el tiempo en una gran ciudad.

[1] Palabras en la donación de una biblioteca a la Prisión Nacional de Mujeres, en Guanabacoa, La Habana, en 1936. Transcripción del original manuscrito. El título es del compilador.

Es un placer real para mí hablar algún momento con ustedes en el día de hoy; porque él es, para esta casa, un día de regocijo. ¿Cómo podría ser de otra manera? Si hoy se celebra aquí la llegada de un grupo de amigos tan útiles como leales, amigos siempre dispuestos a prestar ayuda, y a dar consejos, o a proporcionar placer; amigos incapaces de romper nunca los lazos de amistad.

Los libros son esos amigos. Recíbanlos con el corazón abierto. Lo que acabo decir no es nuevo. Todos podemos haber oído alguna vez esas palabras: los libros son amigos. Pero en este día yo deseo recordar aquí brevemente por qué se dice esa frase; examinar algo de su significado y, recordar qué pueden hacer por los seres humanos, hombres y mujeres, los libros, sus amigos.

Si yo les dirigiera esto como una pregunta, sé que muchas me contestarían: "Los libros pueden darnos instrucción". Y otros me dirían: "Los libros pueden hacernos pasar rato agradables". Y todos dirían la verdad. Los libros nos instruyen: son maestros. Los libros nos divierten: son compañeros amables. Y es importante para todos adquirir conocimientos, porque el hombre que más sabe es el que puede hacer más; y también es necesario pasar ratos de diversión porque necesitamos reposar de las fatigas y las preocupaciones.

Pero ¿todo lo que nos enseñen nuestros amigos los libros será una seca, aunque útil, lección de gramática o de aritmética, o de geografía? ¿Todo el placer que nos den será movernos a risa o a una curiosidad pasajera? No: esos maestros y compañeros tienen una capacidad más alta: nos enseñan a *ser*, nos *ayudan a vivir*.

Porque todo lo que los libros nos proporcionan no viene de afuera; hay mucho que ellos sacan de nosotros para nosotros mismos. Una buena lectura es como una azada que rompe el suelo de nuestra alma, para que sea labrada y cultivada. El que no ha leído bastante nos sabe cuántas cosas puede llevar dentro de sí.

Todos tenemos muchas cosas dentro, que quisiéramos decir. No siempre lo sabemos; pero leemos, y nos encontramos en el libro con muchos pensamientos que nosotros *casi habíamos pen-*

sado y que allí están expresados claramente. De manera que después de leer *sabemos lo que pensamos*, y nos sentimos más felices, porque es como si de repente pasáramos de un cuarto oscuro a la claridad.

Otras veces, un libro nos dice cosas muy nuevas; porque un libro es un ser humano; es un hombre o una mujer que nos escribe y nos dice sus pensamientos. Un libro que leemos es una la larga conversación con la persona que lo ha escrito. Nosotros, al leer le preguntamos con nuestro pensamiento, y él nos contesta. Y así como a veces decidimos: “Eso es así; yo lo he pensado antes”; otras veces decidimos: “¡Qué extraño es esto! No lo he pensado antes, y sin embargo, me parece que es verdad. ¿Como no se me había ocurrido?” Y así, en conversación con el amigo, *aprendemos a pensar*.

Como los libros son persona que nos hablan, nos dan a conocer la vida. Por supuesto, todos nos figuramos que conocemos la vida. El que dispone de medios para procurarse los goces aparentes de la existencia y se cree más o menos dichoso porque vive regaladamente, sonríe engreído y dice “¡Si conoceré yo la vida!” Pero no conoce las luchas, los sufrimientos de la vida miserable, a veces hacen más fuerte el alma del que la vive; no conoce tampoco la paz limitada de la vida humilde, a veces la más dichosa. En cambio, aquel para quien la existencia ha sido siempre una lucha ruda, que ha sufrido duros golpes, que sabe de miseria, de injusticia, de desesperación, sonríe amarga, despreciativamente: “¡Si conoceré yo la vida!” Y sin embargo, todas las cosas lindas del mundo, esas que no se compran, sino que a todos nos rodean, están pasando junto a él sin que las vea. Una mitad de su ser está muerto. Nadie conoce toda la vida por el solo hecho de vivir. Todos estos hombres y mujeres que nos hablan en los libros nos dan a conocer su experiencia de la vida; nos enseñan a vivir más completamente, y quizás pueden traer grandes cambios a nuestra vida, porque esa experiencia que adquirimos no se quedará escondida en nosotros, sino que la usaremos, la aplicaremos a nuestra existencia de todos los días. Vayan ustedes a ver en los libros cuántas cosas más hay en la tierra y el cielo y en los hombres, cuántas cosas más de las que ustedes sabían que existían.

Los que no conocen los libros, creen a veces que tratan de cosas fuera de la vida, cosas imaginadas, fantásticas; y que la belleza y la poesía sólo existen en la imaginación. Pero no es así: los mejores libros nos enseñan a ver la belleza del mundo que es de todos, a poner atención en la cosas usuales en que nunca nos fijamos, a comprender que todo lo que hacemos significa algo en la vida de todo el mundo, a ver todas las cosas que están por hacer y que hay que hacer. Cuando hemos leído bastante, la vida dura y monótona de todos los días llega a parecernos lo que es: un interesante viaje, una útil labor en la que a todos nos toca una parte. No piensen ustedes que sólo se habla en los libros de héroes poderosos y felices. Los libros exponen también los sufrimientos, y las injusticias, y nos animan a buscar el camino para remediarlos, y nos anuncian un futuro mejor.

Además la vida de los libros es más larga que nuestra vida. Las cosas que los hombres no quieren que se acaben, porque son buenas y útiles, las ponen en los libros. Y los hombres se mueren, pero lo que ellos escribieron sobrevive. Los libros nos enseñan lo que ha pasado antes, para que nosotros podamos utilizarlo ahora y preparar lo que ha de ser mañana.

Nada en el mundo lo hace un hombre solo. Tenemos que contar con todos los demás. Con todos los hombres que existieron antes, que prepararon lo que es ahora; con los hombres de todos los países del mundo, para mejorar lo que hay ahora y preparar lo que será. Los libros nos dan a conocer la vida entera del mundo, en todos los tiempos y en todas partes. Nos descubren el pasado, nos describen el presente y nos anuncian el porvenir, hacia el que mira siempre nuestra esperanza.

Los libros sólo contienen palabras, pero esas palabras representan todas las cosas y los seres. Cada palabra nueva cuyo significado aprendemos nos da a conocer un pedazo de la vida que no sabíamos que existía. Aprender el significado de nueva palabras es como viajar y conocer nuevo países.

Reciban ustedes con alegría a estos amigos, que amigos son quienes nos enseñan a ser mejores, a ser más útiles, a comprender

mejor lo que tenemos que hacer en el mundo: los que nos ayudan a hacer de nosotros mismos algo nuevo.

Estos son, delante de ustedes, horizontes abiertos. En cada libro que se lee se entra por una puerta franca al dominio de lo desconocido.

Cómo nació la novela.[1]

En uno de sus agradables cuentos, aquel refinado hedonista que se llamó Pierre Louys decía que los modernos no han inventado más que una voluptuosidad nueva, que es el tabaco. Albert Thibaudet enmendó tal afirmación, añadiendo a ésa otra grata ocupación, sin explicarse cómo el novelista Pierre Louys pudo pasarla por alto: los modernos hemos inventado dos voluptuosidades que no conoció la Antigüedad: fumar y leer novelas. He ahí que los griegos, a pesar de su ocio perfecto, no descubrieron esas dos maneras deliciosas de gastar el tiempo. Dos maneras de esparcirse espiritualmente, ascendiendo en leves espirales de humo a las regiones de la libérrima fantasía individual.

Todo lo que se nos diga de la existencia de la novela en la Antigüedad es confundir los géneros. Claro es que la narración ha existido siempre; que es la más antigua de las formas literarias. La narración de los hechos reales enriquecida por la fantasía, ya con un fin moralizador, ya para recreo, dio, desde muy temprano en la vida del mundo, motivo al cuento, mítico y trascendental en su origen. Otra narración más vasta acompaña a las antiguas civilizaciones: es la epopeya, que habla primero de los dioses y luego de los dioses y de los hombres, sin acertar a señalar límite entre lo divino y lo humano, porque narra cosas muy antiguas, y después de siglos de siglos ¿quién recuerda cuándo el dios fue hombre y cuándo el hombre se convirtió en dios?

[1] Publicado en *Senderos*, La Habana, a. I, no. 3, 1º de enero de 1937, pp. 4-6.

La epopeya tiene raíces muy hondas que descienden al fondo del alma de los pueblos; oculta misterios étnicos y genealógicos, conflictos de razas y de pueblos, aspiraciones místicas, símbolos medio borrados ya. Extrae de la realidad efímera la esencial inmortal, y su autor mismo: Valmiki el hijo de los bosques, Homero el de las siete ciudades, Virgilio, mago y profeta, se hace tan místico como sus héroes.

La epopeya es vasta por el sentido, heroica por los personajes, sobrenatural porque interpreta la vida humana frente a poderes misteriosos que están más allá de sus fuerzas. Se mantiene a una altura que logra interesar a los hombres de todos los tiempos. Lo extraordinario no es siempre su asunto, sino la manera de tratarlo, que presta a los hechos una significación mucho más alta que la material: la que en la *Eneida* convierte el tema de la fundación de una colonia troyana a orillas del Tíber en un eslabón que une las predicciones del pasado con las esperanzas del futuro, y en la *Ilíada* transforma la guerra ante Troya, en una polvorienta llanura de Asia, en una manifestación de la justicia cósmica.

La epopeya es eminentemente objetiva. La personalidad del poeta se abisma en el espíritu colectivo, y sea quien sea el autor, se hace pueblo para cantar la vida del pueblo. Cuando, al correr del tiempo, la literatura se hace más personal, se pierde ese objetivismo de la narración; la epopeya en parte muere y en parte se transforma; se mezcla con la lírica, o con la filosofía, o con la historia, o pasa a ser, de narrativa, activa, cuando, con *Kalidasa* o con Esquilo, los dioses y los héroes suben al teatro. Todas esas transformaciones de la narración las presencia la Edad Antigua; pero no nace entonces la novela. En primer lugar, las narraciones de la Antigüedad, tanto los cuentos como poesía épica, eran recitadas en público, constituían una literatura oral, no leída. En segundo lugar, la novela como la concebimos nosotros, es un género esencialmente moderno y occidental. Nada hay en la Antigüedad que corresponda a él con exactitud. El *Critias* de Platón, la *Ciropedia* de Jenofonte, el *Satiricón* de Petronio, la *Metamorfosis* de Apuleyo y las narraciones de aventuras y amoríos, bizantinas y orientales, son excepciones incompletas que no llegaron a constituir el género novelesco. Éste supone el libre juego de la imaginación personal adueñándose de la realidad, y ese reino no había venido todavía.

La Edad Media es la que da nacimiento, al mismo tiempo que a las lenguas modernas y a las modernas nacionalidades, al género novela.

La poesía épica de la Edad Media engendra la novela. Esa poesía estaba constituida por composiciones de origen histórico que se produjeron en diversos pueblos de la Europa medieval hacia la misma época y que nos han dejado como herencia, por una parte, los poemas que han sido llamados nacionales, construidos en torno a un héroe que encarna el ideal de cada pueblo en aquel momento histórico: Rolando, Sigfrido, el Cid... y por otra parte, un haz de leyendas en torno a ciertos héroes representativos, como el Rey Arturo y los Caballeros de la Tabla Redonda, leyendas de aventuras y de amor. De estas últimas narraciones llenas de aventuras amorosas y de análisis sentimental, brota principalmente una corriente novelística que todavía perdura y crece.

Esas narraciones amorosas célticas o bretonas, al principio se hacían en verso, y se recitaban o cantaban, pero no tardaron en hacerse en prosa y escribirse. Así dejaron de ser poesía épica y de pasar por la boca de los juglares, y se hicieron *novelas* en el sentido moderno de la palabra: las novelas caballerescas, que constituyen la primera forma genuina de novela.

Las novelas bretonas representan la entrada en la escena literaria de una raza, la céltica, de temperamento profundamente poético. Esparcen por el mundo las deslumbrantes aventuras de los Caballeros de la Tabla Redonda, el misterio del Santo Grial y sus guardianes místicos, y en ese marco de historia leyendaria, las más bellas historias de amor que ha escuchado el mundo. Con esas primeras novelas aparece también, por vez primera tratado, el amor como sentimiento profundo y ardiente, pasión que llena la vida y es toda su dicha o su infelicidad. Prototipos de estas narraciones es la novela de Tristán e Isolda, que tantas formas y versiones ha alcanzado desde Chrestien de Troyes hasta Wagner: “Señores [decía el juglar], ¿queréis oír una historia de amor y de muerte? Es la de Tristán y de Isolda la reina. Escuchad cómo se amaron, en gran alegría y en un gran dolor, y cómo murieron en un mismo día, él por ella y ella por él.”

Esa literatura novelesca del amor gira, como es natural, en torno a la mujer: Crece en Francia y penetra en el rudo feudalismo del Norte tras aquella fatal princesa Alienor de Aquitania, que venía del Sur envuelta en la poesía de los trovadores, y que fue sucesivamente reina de Francia y de Inglaterra, legando a esos pueblos una herencia de guerras inacabables. La primera y más famosa cantora de estas historias de amor es una mujer también: María de Francia. La naciente novela es arrullada en brazos femeninos.

El cristianismo y la sociedad feudal habían elevado a la mujer a la plenitud de ser humano, sacándola de la vida a medias que tuvo en la Antigüedad. En la Edad Media reina como señora, en círculos y cortes literarias, y se convierte en heroína de la novela. De Isolda y Ginebra hasta Dulcinea, la mujer es el eje de la ficción narrativa. Las primeras novelas se leían en la cámara femenina, ante un grupo de mujeres que escuchaban o ante una sola mujer que oía o que acompañaba la lectura; y de la lectura del amor solía brotar el amor como en el episodio de Paolo y Francesca de Rímini, contado por Dante:

Leíamos un día, por pasatiempo, la historia del amor de Lancelot [dice Francesca].. Estábamos solos, sin sospecha alguna. Aquella lectura hizo que nuestros ojos se buscaran muchas veces y que palideciera nuestro semblante; mas un solo pasaje fue el que decidió de nosotros. Cuando leímos que la sonrisa deseada fue interrumpida por el beso del amante, éste, que ya jamás se separará de mí, me besó tembloroso en la boca. El libro y su autor nos sirvieron de intermediario. Aquel día, ya no leímos más.

Dice Thibaudet que con esos célebres versos, el más grande de los poetas ha sellado, luminosamente, el acta de nacimiento de la novela.

Luego, el descubrimiento de la imprenta trajo consigo la propagación de los libros y el hombre empezó a adquirir la costumbre de leer silenciosa y solitariamente. Comenzó esa época de “leer con los ojos”, que según Alain está todavía en sus albores. Las novelas se hicieron lectura ordinaria de damas y caballeros. Hasta el siglo XVI los libros de caballería continuaron siendo la única clase de novela, y haciéndose cada vez más amanerados y absurdos. Con la aproximación del siglo XVII se les unió la novela pastoril, no menos afectada; y la novela realista se inició en España con el género picaresco, en el audaz

Lazarillo de Tormes. Pero es en 1604 cuando aparece la obra definitiva del género novelesco, aquella que lo elevó al rango a que Homero y Dante habían elevado la poesía épica: la primera, en antigüedad y calidad, de las grandes novelas del mundo: *Don Quijote de la Mancha*.

Equivale a decir que la obra que consagra el género novelesco es una sátira contra la novela de su época. Pero es obra que construye más de lo que destruye. En ella creó Cervantes la gran novela, que dispone del tiempo y del espacio como no puede hacerlo el drama; de la extensión como no puede hacerlo la poesía; que es una Suma, la suma de las observaciones del autor sobre el espectáculo humano. Ésa es la verdadera naturaleza de la novela: de ella participan todas las grandes obras representativas del género, desde *Don Quijote* hasta *La guerra y la paz*, o hasta la modernísima *Manhattan Transfer*. Porque el género de la novela, tan vasto como el de la épica o el de la tragedia, tiene por misión hacer revivir lo real y, sobre esa base, construir la vida de lo posible.

La interpretación del poema.[1]

Un poema es algo más que la expresión de un talento artístico individual. Es esencial y profundamente una forma de la emoción humana colectiva. Las hondas corrientes subterráneas que subrayan el desenvolvimiento externo de la vida de los pueblos brotan en manantial poético. La poesía esencial es la que habla, con una voz, del sentimiento múltiple. La poesía originaria, la poesía popular, en la antigüedad que nos ha legado sus poemas, era un ambiente, un estado colectivo del espíritu humano, "el estado de poesía". Puede ser que los poetas, individualmente, olviden ese nexo con la tierra vasta y profunda, y que conscientemente se proponga hacer de su poesía un juego artificioso de palabras y de ritmos. Pero si tal poesía ha de subsistir, será porque, inconscientemente, esos poetas habían expresado la misma esencia humana que pretendían desconocer.

Concedamos que nuestra época se expresa con más facilidad o más verdad en prosa que en poesía, quizás porque nuestro conocimiento ampliado de los intereses objetivos de la ciencia ha dado al hecho real externo nuevos valores; concedamos que las formas hoy predominantes dentro de la poesía misma son formas intermedios, afines a la prosa. Será cosa de preguntarnos si la poesía no readquirirá algún día el antiguo prestigio. A esa pregunta parece

[1] Texto publicado en 1939. Se ha encontrado el artículo impreso en la papelería de CHU, pero no tiene referencias editoriales.

responder afirmativamente un fenómeno digno de reflexión: el entusiasmo que despierta hoy en el gran público la interpretación de la poesía.

Hasta los inicios de la Edad Moderna, se entendió siempre que la poesía debía ser interpretada para el público. Poemas épicos y líricos cantares —apoyados en la vibración gemela del arte musical, producida en diversos instrumentos— eran llevados a los palacios y a las plazas por rapsodas, juglares y trovadores.

El pueblo —todas y cada una de las clases sociales— se detenía a escuchar la interpretación del poema con el mismo entusiasmo con que presenciaba el desarrollo de un drama sobre el tablado. El intérprete creaba de nuevo la producción poética por la interpretación, poniendo en ella calor de humanidad. Se escuchaba el poema, no se veía. Su musicalidad era así cabalmente apreciada por cuantos "tenían oídos y oían".

De pronto la poesía empezó a quedarse silenciosa. La imprenta la convirtió en diálogo sin voz del poeta con un solo personaje: el lector. La vibración que se había difundido en el alma colectiva, se concretó. La lectura silenciosa de la poesía hizo que para muchos se perdiera su musicalidad. No exagero: he conocido muchas personas que no gustaban de la poesía porque no la sabían leer y nunca la habían oído interpretada bellamente. En la poesía hay misterios rítmicos que no se revelan al ignorante por el solo hecho de saber leer los caracteres gráficos; como el saber los nombres de las notas del pentagrama no basta para poder apreciar la belleza de un trozo musical cuya interpretación no se ha escuchado nunca.

Con el inicio de la etapa de "leer con los ojos", la poesía perdió dos de sus más poderosos influjos civilizadores: lejos de estar al alcance del grupo, de ser lazo de unión entre los hombres —emoción colectiva cuajada y trasmitida de generación en generación—, sufrió, en sus valores musicales, que no sólo alcanzan al ritmo formal sino a la idea misma, un detrimento, al par que tomaron incremento sus valores verbales.

Pero ha llegado un momento en que se deja sentir de nuevo la preponderancia del elemento rítmico del poema. Los poetas han reafirmado que su verbo no requiere descifrarse por la gramática para mover las

almas; que la esencia de la poesía es el milagro rítmico, el juego de las cesuras, de los acentos, de los silencios, tanto como la transformación del sentido del lenguaje por la imagen y la metáfora.

El concepto de poesía, cada vez más, se amplía en el sentido de emoción. Por ese camino, la poesía moderna se mueve hacia una vida nueva y de esa nueva vida es manifestación característica el resurgir del deseo entusiasta de escuchar la interpretación del poema.

De nuevo se reúne el público en las plazas y los teatros a escuchar la voz del juglar. De nuevo en salas señoriales resuena, en las fiestas, la voz del rapsoda. Y como señal de los tiempos nuevos, es con frecuencia una voz femenina la que reproduce el hechizo de los ritmos poéticos.

Hace pocas noches hemos presenciado semejante espectáculo en nuestro Anfiteatro. Un público demasiado numeroso desbordaba de las gradas, y afuera quedaba todavía una multitud que pretendía inútilmente entrar. En lo alto del tablado, una figura élfica —un hada que podría vivir en el cáliz de un lirio—, mantenía suspensa a la enorme multitud con las palabras bellas que caían de sus labios, haciéndose intérprete de la emoción que en ellas encerraron muchos de los más inspirados poetas de España y de la América Hispana.

Carmina Benguría —tal es el nombre que aquella hada tiene en el siglo— con sólo el gesto de sus breves manos y la vibración de su honda, hermosísima voz, revivía el mito de Orfeo y los días de esplendor de la poesía oída, escuchada con deleite.

“Verdaderamente —recordé— es hermoso oír a un intérprete de la poesía, cuya voz se asemeja a la de un dios. No existe nada más grato que escuchar esa voz y ver cómo la alegría se enseñorea del pueblo... Dulcísimo es para mi alma ver esto”.

Bajo el hechizo musical de Carmina Benguría, recordé esas palabras aladas mientras en mi espíritu se precisaba en esperanza el anhelo de que en el mundo vuelva a reinar el clima poético y ese estado del espíritu colectivo que fue en el ayer inolvidable, un “estado de poesía”.

Función social de la poesía.[1]

Señores:

Al tratarse de la elección del tema para mi disertación de hoy, el benévolo amigo —animador de esta eficaz institución cultural— que me ha honrado invitándome a ocupar su tribuna, me sugirió, cuando le indiqué mi propósito de hablar sobre la poesía, la idea de relacionarla con el hecho social. Y al sugerirlo, dio impulso a un anhelo que desde hace tiempo despuntaba en mi: el de hacer una *Defensa de la Poesía*, algo así, para decirlo en términos de aquella edad del mundo en que tales cosas se hacía, en términos del Renacimiento, algo así como el *Elogio de la Poesía*, por tantos ignoraba y por tantos calumniada, como es ignorada y es calumniada, aunque parezca paradójico, la vida misma.

Infinita en variedad y número de formas, la vida, para una multitud de seres humanos, se reduce a una rutina estrecha. La ignoran los mismos que más seguro están de conocerla. ¡Tantos creen estarlo! El que dispone de medios materiales para procurarse los goces aparentes en la existencia y se imagina más o menos dichoso porque vive ostentosamente, sonríe engreído: "¡Si conoceré yo la vida!" Pero ignora las luchas, los sufrimientos de la existencia difícil, que a veces destrozan, pero a veces hacen más fuerte y el alma del que la vive; desconoce la serenidad de la vida retirada y humilde, preferida por el sabio y el prudente, por los que saben de

[1] Conferencia ofrecida en el Instituto de Matanzas, terminada de redactar el 12 de mayo de 1940. Trascripción del manuscrito.

seguir “la escondida senda”. En cambio, aquel para quien existencia ha sido siempre un áspero combate, que sabe de miseria, de injusticia, de desesperación, sonríe amarga, despreciativamente: “¡Si conoceré yo la vida!” Pero las mayores bellezas del mundo, esas que no se compran, porque a todos nos rodean, están pasando junto a él sin que las vea. La forzosa atención que tiene que prestar a la perentoria materialidad, mutila su organismo espiritual. En uno y otro caso, una mitad del ser humano está muerta. Nadie conoce la amplitud de la vida por el sólo hecho de existir. Sólo conocemos a aquellos aspectos de que tenemos experiencia, directa o indirectamente, y a más varia y compleja experiencia corresponde más intensa y completa vida. Pero a muy pocos es dada la visión amplia y profunda de la existencia, que presupone una gran suma de posibilidades y de aptitudes. Por eso la vida es desconocida y calumniada, y porque lo es la vida, lo es la poesía, que constituye, no una parte, sino una forma de la vida.

El modo más generalizado de desconocimiento de la poesía radica precisamente en que no se la interpreta como una forma vital. Existe una porción, no pequeña, de la humanidad, que concibe la poesía como un fenómeno aislado que se produce en el espíritu individual, sin conexión con la vida colectiva; una especie de fórmula secreta elaborada por los poetas, hechiceros que moran en torres de marfil; fórmula incomprensible para los simples mortales, que a lo más, suelen llegar a adormecerse a ratos con su ritmo.

La poesía, empero, es creación de la colectividad humana, por más que muchos hayan perdido la conciencia de ese hecho. La poesía es una función social. No es probable que el hombre la hubiese creado si hubiera existido aislado. Aún en la más exaltada concepción idealista del hombre primitivo extrasocial de Rousseau, no se le imaginó poeta. No conservamos poema alguno escrito por Robinson Crusoe. El poeta surge como intérprete y portavoz de una sociedad presente, como *creador* (pues eso significa la palabra *poeta*) del mundo humano que se está forjando en torno suyo, y cómo *vate*, es decir, como augur (que predice los desenvolvimientos de la sociedad futura, merced a su genial facultad de adivinación).

Acabo de afirmar que el poeta es el creador de un mundo, y con ello significo que él da expresión a uno de los aspectos esenciales de la vida: el aspecto estético. Y cómo en la belleza la forma es inseparable del conteni-

do, el poeta al expresar lo bello hace obra de creación. Otro tanto hace el artista plástico o el artista de la música: pues al considerar la esencia estética no es posible separar las artes: todas son, en esencia, *poesía*, *creación*.

Mas las creaciones de los hombres se diferencian de las creaciones de los dioses en que no salen de la nada. No son primarias. Arrancan de lo existente. Dos son las fuentes vivas de la creación poética: el hombre, que es el sujeto, como un infinito en su interior; y la naturaleza, objeto e infinito exterior. Mientras ambos existan, existirá su forma poética.

Rima IV

No digáis que agotado su tesoro,
de asuntos falta, enmudeció la lira:
podrá no haber poetas, pero siempre
habrá poesía.

Mientras las ondas de la luz al beso
palpitan encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
de fuego y oro vista;
mientras el aire en su regazo lleve
perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primavera,
¡habrá poesía!

Mientras la ciencia a descubrir no alcance
las fuentes de la vida,
y en el mar o en el cielo haya un misterio
que el cálculo no resista;
mientras la humanidad siempre avanzando
no se ha a dó camina;
mientras haya querido para el hombre,
¡habrá poesía!

Mientras sintamos que se alegra el alma
sin que los labios rían;
mientras se llore sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan;
mientras haya esperanzas y recuerdos,
habrá poesía!

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira;
mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

La idea que se salva en esta composición del más genuino de los románticos españoles, a través de la fraseología de la época, no es otra que la afirmación de la identidad esencial de la poesía y de la vida. Y no es lógico suponer que pueda dejar de haber poetas mientras haya seres humanos; porque antes de existir el documento poético existieron los seres humanos. Nos atrevemos a afirmar que el monstruo humano cavernario se hizo un hombre desde el momento en que fue *poeta*, es decir, concibió la idea de crear un mundo para los hombres, alterando las rudas condiciones naturales; desde el momento en que fue *vate*, es decir, concibió una idea de futuro. Al decir estas palabras tengo ante mi la visión de una de las obras más extraordinarias de la escultura contemporánea: el *Adán*, de Jacobo Epstein. Es un gigantesco bloque de alabastro rojizo, el gran artista ha tallado al hombre primigenio: es turbio de color, como salido de la gleba; las torpes rodillas se le encorvan todavía, los brazos son desmesurados; la cabeza, enorme; la frente, fugitiva; la mandíbula, prominente: el conjunto es bestial. Pero el monstruo se yergue so-

bre sus pesados pies y obstinadamente levanta los ojos interrogantes hacia las estrellas. En su cerebro oscuro está naciendo la poesía.

-

Si buscamos, en los más remotos tiempos que podemos llamar históricos, las primeras huellas de la poesía, encontramos, en las antiguas civilizaciones, desarrollándose, paralelamente al culto de los dioses, el culto poético de los héroes. Religión y poesía nacen en unión estrecha como respuesta a las primeras interrogaciones metafísicas que se plantea el hombre.

Son dos interpretaciones del sentido de la existencia; dos formas de vida: la forma mística y la forma estética, y de ellas nace la primera vasta elaboración de la mente colectiva, que es el *mito*. El mito es la imagen sintética de una cultura: religión, historia, filosofía y poesía en una breve unidad, y sin él, las antiguas civilizaciones habrían llegado hasta nosotros desposeídas de su fuerza vital y eternamente creadora. Por el mito se conserva lo esencial, lo perdurable de la cultura humana, separándose de las realidades engañosas y de las apariencias transitorias. Por el mito la vida entra plenamente en la esfera de la poesía.

A la infinita distancia a que los contemplamos, los mitos y leyendas de la Edad Antigua nos parecen, innegablemente, poesía. El hombre de más escasa cultura, si oye contar las aventuras del príncipe Rama o las peripecias de la guerra de Troya, dirá, a su manera, que eso es poesía. Es, dirá quizás, *fantasía*; o quizás dirá: *es mentira*, interpretando, equivocadamente, la ficción simbólica como una falta de verdad. Porque a quien no reconoce como verdad más que las realidades transitorias de la vida cotidiana, le es difícil comprender la verdad imperecederas y trascendente de los símbolos. Frente a ellos estará, como frente al mundo el ciego que imagina que todo cuanto existe carece de colorido, porque a él le falta el sentido del color. A muchos hombres modernos les falta el sentido del símbolo.

Pero no tendrá conciencia, el hombre de escasa cultura, de que esas narraciones que para el son mentirosas fantasías, y que innegablemente son poesía, encierran tan sólo fragmentos de vida de épocas pasadas, y que el príncipe Rama, y Aquiles semejante a los dioses, y el valiente Héctor, de tremolante casco, eran para sus con-

temporáneos tan conocidos y reales como lo son para nosotros los hombres representativos de la política de nuestro país, o los dictadores de la Europa actual. Al hombre moderno le es difícil darse cuenta de que la forma prístina de la Historia es la poesía.

Y no sólo de la Historia política. Si meditamos en que los dio-
s e s
—aquellos dioses que, como Siva o como los hijos de Zeus Olímpico, tomaban parte en las batallas de los hombres—, eran divinidades adoradas y reverenciadas por los pueblos con fervor igual al que hoy se ofrenda a otras divinidades; si reflexionamos en la profunda significación de esos representantes simbólicos de las fuerzas cósmicas superiores al hombre, y de las grandes fuerzas pasionales que, desde el interior del ser, fraguan los destinos humanos, comprenderemos que las más fuertes intuiciones místicas y metafísicas han llegado a nosotros fundidas en el crisol de la poesía.

Y hay más. Recordemos, a manera de ejemplo ilustrativo, el final del *Mahabarata*, una de las más bellas páginas de la literatura universal:

El príncipe Bárata, después de reinar largos años sabiamente, como el favor de los dioses, acaba de expirar. Su perro, fiel hasta en la muerte, deja de existir para seguirlo. El alma de Bárata, seguida del alma del perro, se presenta a la puerta de la mansión de los dioses. Los Inmortales reciben amorosamente a Bárata, pero le hacen ver que un perro no ha entrado nunca en el Paraíso. "En ese caso — responde Bárata — me quedaré a la puerta, porque no he de abandonar yo a quien jamás me abandonó". Los dioses acceden a dejar entrar al perro. Pero una vez dentro, Bárata se sorprende de no hallar a sus parientes y amigos muertos entre los moradores del Paraíso. "Ellos no han sido como tú, buenos y puros —le dicen los dioses—. Por eso se encuentran en el lugar de castigo de los malvados: en el Infierno". Bárata pide que se le conceda la gracia de ir a visitarlos. En el reino de los eternos suplicios, sus amigos y parientes lo reciben con cariño y él comparte por un instante sus sufrimientos. Pero pronto llega la despedida: Bárata debe volver a la morada de los dioses. Entonces los clientes condenados al Infierno redoblan sus lamentos. "¿Por qué te vas tan pronto? Cuando estás aquí nos parece que sufrimos menos. Tu presencia nos consuela". Y Bárata, sin aten-

der a los martirios a que está sometido, se vuelve hacia los dioses y exclama: " ¡Permitidme no subir al Paraíso! ¡Quiero quedarme en el Infierno, puesto que aquí puedo aliviar el sufrimiento de otros seres!"

Así nos llega, a través de la poesía, la más sublime lección de la filosofía moral.

-

Todo esto nos prueba que la lejana poesía de las epopeyas no pudo ser obra del proceso de pura invención de un individuo, sino que pueblos enteros, a través de siglos de existencia, elaboraron los mitos, transmitieron las tradiciones y el poeta no hizo más que fijar, en la forma de belleza perdurable por él creada, la esencia vital y trascendente de una cultura. Y a esas obras tienen que ir a aprender los historiadores, y sin ellas serían poco menos que letra muerta los descubrimientos de los arqueólogos, aunque revelen formas plásticas del arte. Por falta de documentos poéticos, porque ignoramos casi todo el significado de sus misteriosos signos escritos, las civilizaciones del pasado de América son aún para nosotros un enorme silencio. Silencio guardan las ruinas grandiosas, y la colosales estatuas de roca y los sepulcros constelados de joyas que día por día nos devuelven las horadadas entrañas de la tierra americana. Un mundo de piedra desparramado sobre el continente, y está mudo, ante nuestro asombro impaciente. Para interpretarlo, sólo algunas voces aisladas, con el sagrado *Popol Buh*, o los cantos, quizás apócrifos, atribuidos al rey Nezahualcóyotl. La forma poética de la vida en la América precolombina nos falta para darnos, de sus civilizaciones, la comprensión y el aprecio que podemos tener para otros pueblos que nos han dejado, en sus poemas, la eternización de su cultura.

La creación de mitos no es privativa de la Edad Antigua. No solemos decir que las leyendas de los héroes modernos: el Cid o Rolando, constituyen una mitología; pero en realidad son *mitos*. Por mucho tiempo no se les aplicó el término por encontrarse ligado, en el razonamiento cristiano, a la idea de paganismo.

En el caso de la leyenda de Sigfrido, unida a la religión odínica, nunca se dudó en llamarla *mito*. Las figuras de esos héroes de la Edad Media, despojadas de todo el evento ajeno a su simbolismo

histórico y social, han quedado constituidas en una realidad superior, representativa del periodo de integración de las modernas nacionalidades europeas: España, Francia, Alemania; con igual verdad en los Poemas que en las Crónicas, porque ha aún no se habían separado Historia y Poesía, ni, en un sentido superior y profundo, podrán separarse nunca.

¿Acaso no se forjan hoy mitos en torno a nuevos héroes? ¿Cómo no llamar *mito* a las leyendas en torno a la figura de Colón, de quien ya no se sabe con certeza ni el lugar donde nació, ni aquel en que descansan sus restos? ¿No sabemos todos, en relación con Washington, leyendas que repite con respeto una nación entera, como la del cerezo derribado? ¿No ha escrito un conocido autor cubano una *Mitología de Martí*? Y como antes de escribirse la mitología, se *vive*, no es exagerado decir que entre los dictadores de la Europa actual hay quienes a conciencia han creado y mantienen en sus fieles súbditos, una imagen mitológica de sí propios que el tiempo se encargará de depurar.

Esa elaboración espiritual en torno a las figuras representativas de un periodo histórico es la génesis de la poesía épica, que crece y se madura en el espíritu colectivo. La poesía épica había tenido hasta ahora carácter nacional. Pero a medida que las comunicaciones se han hecho más fáciles entre los pueblos, creando una unidad mundial como jamás había existido, el interés por conocer a los héroes representativos de todos los pueblos en todos los órdenes de la vida crece cada día más. Así se ha producido el auge extraordinario que disfruta la *biografía novelada* que, aunque reconozca en Plutarco a su lejano predecesor, es, en realidad, la derivación más reciente de la poesía épica heroica.

Esas biografías son nuestros cantos en honor de los héroes de las armas, la ciencia y del arte, ¡y hasta de la astucia sociopolítica!, en honor de los grandes, que con sus vidas han probado que el hombre puede ser sobrehumano.

El culto de los héroes es una necesidad humana, porque el hombre interpretar la vida como una lucha. El héroe épico es aquel que ha vencido en la batalla en que todos tememos, abierta o secretamente, ser derrotados. Hasta la muerte puede ser vencida por el héroe,

que alcanza la inmortalidad por el recuerdo glorificado. La necesidad del culto al héroe se hace sentir tan frecuentemente, que cuando en un momento dado un pueblo se ha encontrado huérfano de hombre representativo, lo ha inventado. Tal es el caso de Bernardo del Carpio. La leyenda de Carlomagno y de Rolando, creada en Francia, daba a los franceses la victoria definitiva sobre los españoles. En un momento dado, por debilidad de sus monarcas, los españoles sintieron temor de llegar a ser feudatarios de Carlomagno. España se defendió por la imaginación: inventó a un héroe llamado Bernardo del Carpio, lo imaginó hijo de casa real, lo enfrentó a los monarcas débiles, le tejió una serie de victoriosas hazañas, y al fin le atribuyó una estupenda derrota de los franceses en Roncesvalles, en la que el español ahogó entre sus fuertes brazos al propio Rolando, héroe simbólico de Francia.

A tal punto se hizo verosímil la ficción creada por el espíritu patriótico, que después de cantarla los poetas, la recogieron los historiadores, y el personaje Bernardo del Carpio apareció como realidad histórica en las Crónicas. ¡Mucho tiempo pasó antes de que nos diéramos cuenta de que, por una vez, la poesía había inventado la Historia!

-

Si es indiscutible la función social de la poesía épica, colectiva, hasta el punto de ser creada y re-creada constantemente por el pueblo, no menos social es, por su función, la poesía lírica. La afirmación generalizada puede parecer absurda. La épica tiene un carácter externo, de narración de hechos presenciados real o imaginariamente; y un carácter colectivo, pues siempre abarca la vida de grupos sociales numerosos. Pero ¿cómo afirmar que la lírica, la pura explosión emotiva, pueda existir en función social? ¿No expresa, precisamente, aquello que separa y singulariza a un individuo entre todos: la personalidad?

A pesar de las aparentes contradicciones, mantengo la afirmación. Porque no me refiero a las derivaciones o a las consecuencias últimas del desarrollo de la lírica, con sus implicaciones posibles de torres de marfil, sino al génesis del lirismo y a su significación esen-

cial. El lirismo es emotividad y subjetividad, pero no obra aisladamente sobre un individuo único: obra por difusión.

Dejamos voluntariamente aparte toda discusión sobre la prelación de la épica respecto de la lírica, que es, desde luego, discusión vana. Pero es interesante señalar la transición, el nexo entre ambas. Uno de los más fascinadores estudios que pueden hacerse es el de remontar hasta las fuentes del lirismo en la épica. El tránsito de lo épico a lo lírico se puede observar vívidamente en el Romancero. Sabido es que el romance viejo es narrativo, trozo de material épico, fragmento de gesta en evolución; pero fijémonos en que, entre los viejos romances anónimos, se encuentran algunas de las mejores composiciones líricas de la lengua castellana. Por ejemplo, el Romance del *Conde Arnaldos*:

¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el Conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Como un falcón en la mano,
la caza iba a cazar.
Vio venir una galera,
ya tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
las jarcias de un cendal;
marinero que la manda,
diciendo vieron un cantar
que la mar façía en calma,
los vientos face amainar,
los peces que andan nelhondo,
arriba los face andar;
las aves que van volando,
nel mástil las faz posar.

Allí fabló el Conde Arnaldos,
bien oiréis lo que dirá:
"¡Por Dios te ruego, marinero,

dígasme ora ese cantar! ”
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
“Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va!”

O el romance de la muerte del Rey Don Sancho. Este rey se encuentra sitiando en la fuerte ciudad de Zamora, a su hermana Doña Urraca de Castilla. Un hombre llamado Vellido Dolfos se le presenta como simpatizador y le dice que le mostrará un pasadizo secreto para penetrar por sorpresa en la ciudad. Don Sancho se dispone a seguirlo, cuando de los muros de Zamora surge una voz misteriosa que grita:

¡Rey don Sancho, rey don Sancho!
No digas que no te aviso,
que del cerco de Zamora
un gran traidor ha salido.
Vellido Dolfos se llama,
hijo de Dolfos Vellido;
si gran traidor fue su padre,
mayor traidor es el hijo:
cuatro traiciones ha fecho,
y con esta serán cinco.
Si te engaña, Rey don Sancho,
no digas que no te aviso!

Pero don Sancho no escucha el fatal augurio y por buscar victoria fácil encuentra la muerte:

Gritos dan en el real:
¡A don Sancho han mal herido!
¡Muerto le ha Vellido Dolfos!
¡Gran traición ha cometido!

He aquí dos poemas cargados de profunda emoción lírica, construidos sobre dos motivos épicos. ¿Cómo se verificó el tránsito de la calidad épica a la calidad lírica? ¿Quién lo llevó a cabo? Examinemos la cuestión. No parece dudoso —y tal es la opinión de mi ilustre maestro Menéndez Pidal— que en esos romances se haya perdido, por olvido voluntario, una parte. En el romance del Conde Arnaldos, existen versiones en que el marinero responde diciendo la canción. En el romance del Rey don Sancho, originariamente, el personaje que avisaba al Rey aparecía en los muros de Zamora y se decía quién era. Pero los grupos sociales que, una generación tras otra, repetían esos romances, fueron olvidando, de ellos, todo lo que no les interesaba y salvando lo que tenía valor permanente: abandonaron el hecho real, sin trascendencia poética, y se quedaron con *la emoción*: la misteriosa emoción de Arnaldos, quien en vano quiere interrogar a lo desconocido; la trágica emoción que nos deja el Rey don Sancho, marchando obstinadamente hacia su destino, bajo el cielo turbado por el fúnebre presagio. "El corte brusco —dice M. Pidal— transformó un sencillo romance... en un romance de fantástico misterio. El acierto en el corte brusco aparece, así, como una verdadera creación poética. El fragmentarismo del Romancero es un procedimiento estético: la fantasía conduce una situación dramática hasta el punto culminante y allí en la cima, aletea hacia una lejanía ignota... De este modo... (se) halagaban la vaguedad de la imaginación y el sentimiento y (se) despertaban estados imprecisos del espíritu."

Estados del lirismo. Al desnudarse del hecho para quedarse con la emoción, la poesía épica se transformó en poesía lírica, que es la forma más pura de la poesía. Pero ¿quién hizo la transformación? El mismo poeta anónimo que creó el cantar épico. Nada importa saber o no el nombre de un individuo que diera la forma. Lo que nos importa es que esa emoción fue sentida por todos antes de llegar a aislarse y concretarse en forma precisa. Ahora mismo, cuando se leen los viejos romances, la emoción se transmite, como corriente ininterrumpida, desde aquel ayer remoto hasta hoy.

-

Aun en los casos en que la poesía lírica es obra exclusiva de autor individual, conserva esa calidad emotiva que a todos alcanza. Es lugar común decir que en cada poema que expresa los senti-

mientos de su autor hallamos belleza solamente porque expresa una emoción que hacemos nuestra. El poeta lírico generaliza su emoción personal y la hace representativa de la emoción humana. "El yo del lírico resuena desde el más profundo abismo del ser, se identifica con el alma del mundo", y renunciando a su individualidad llega a confundirse con el ser de la humanidad. Tal lo expresa Rubén Darío:

> Y siento como un eco del corazón del mundo
> que penetra y conmueve mi propio corazón.

Es cierto que la poesía lírica puede llegar a parecer a veces ultraindividual, lejana y difícil. Esto obedece a una de tres razones: la primera, que, en efecto, la poesía puede *deshumanizarse* en casos excepcionales de *evasión* poética; la segunda, el poeta se adelanta a su tiempo muchas veces, porque es vate y vislumbra el porvenir, y ese terreno, no todos pueden seguirlo; y la tercera, que los hombres que viven en un período histórico no tienen todos el mismo avance espiritual; por lo tanto unos están capacitados para comprender la poesía hasta un nivel que otros no alcanzarán.

Pero cuando hay identificación del poeta con el mundo, la poesía más individual puede volver al grupo, y repetida de boca en boca, convertirse en anónima y colectiva. Así, nos contaba un día Rafael Alberti, el vivaz poeta español, que habiendo entrado una noche en Sevilla en un café popular, oyó a un *cantaor* interpretar, entre las coplas, una estrofa suya. Asombrado, el poeta se acercó luego en *cantaor* y le preguntó donde había obtenido sus versos. ¡Y el *cantaor* se había olvidado, hasta el punto de no saber si los habría inventado él mismo!

¡Cuántos versos no tenemos todos en los rincones de la memoria, que parecen habérsenos tornado cosa propia, dado nuestro total olvido o desconocimiento del autor!

-

No existe forma poética más íntimamente ligada al génesis y evolución de la sociedad, que la poesía dramática.

Desde luego, es obvio el alcance social del teatro por la difusión de las ideas en las masas espectadoras; es tradicional la fuerza moralizadora de la comedia, que "depura, riendo, las costumbres". Y la realidad de la vida tiene su más fiel espejo en la escena del drama. Es más: la evolución de la poesía dramática está estrictamente unida a la evolución histórico-social, de tal manera, que no tienen significado fijo los nombres de los géneros dramáticos, y por ejemplo lo que se llamó *comedia* en la Grecia antigua y lo que se llamó *comedia* en el Siglo de Oro español, son cosas tan diversas como diversas son las culturas de ambas épocas. Pero el sentido social profundo la poesía dramática va mucho más lejos. Ningún género se inspira más directamente en las grandes fuerzas oscuras que no sabemos cómo surgieron y cómo se fueron transformando para hacer del monstruo humano prehistórico un ser pensante y sensible. La poesía dramática está arraigada en el más profundo *substratum* ancestral de la humanidad. Por eso está íntimamente unida a los misterios religiosos y a la creación del mito, en un sentido más hondo que la épica; por eso es[2], en mil formas diversas, la expresión del eterno conflicto entre el hombre y ese destino, de esa inacabable lucha por querer ajustar el *ser* al *querer ser*. Tan oscuro y complejo es el génesis de la poesía dramática que no es posible explicarlo literalmente; es preciso intuirlo, como lo hacemos por ejemplo cuando en las hórridas tragedias de las familias de los Atridas y de los Lagidas, se presentan, a través de las angustiosas luchas humanas, una tremenda lucha de fuerzas cósmicas indestructibles y ciegas.

La poesía dramática no nace sino de una larga siembra de tradición cultural. No surge, en la Edad Antigua, sino en el periodo de mayor esplendor de Grecia. No vuelve a nacer, en la Edad Moderna, sino después de que a través de mil años de Edad Media ha madurado la civilización cristiana. Y, estrechando el círculo, no aparece, en época alguna, en los pueblos que no han elaborado largamente

[2] En el margen de la página, la autora anotó: "El héroe épico es", y encima un signo de interrogación.

una tradición propia. Ese es el motivo por el cual nuestra América, con su tradición indígena olvidada, su tradición blanca importada y su informe y adulterada tradición negra, no ha logrado aún ser suelo en que pueda producirse un florecimiento del drama; ni podrá serlo por largo tiempo aún.

No tendremos drama americano mientras no pueda brotar espontáneamente de nuestro subsuelo espiritual. Lo que producimos por esfuerzo voluntario, o es mera imitación europea, o se queda en lo superficial y lo pintoresco. Tenemos necesidad de hallar el motivo trascendente que corresponde a nuestras formas externas. En esa necesidad radica el problema de la expresión americana, que parece estar encontrando su vía de solución en la novela —ese otro aspecto moderno de la poesía épica—, antes de llegar a la expresión dramática. Con *Don Segundo Sombra*, la inmortal creación de Ricardo Güiraldes, la América hispánica ha encontrado su expresión novelística genuina, y la figuración de su héroe ético. Don Segundo es el héroe de nuestro continente: es su soledad, su inmensidad, su fuerza original, su misterio; pero es también el *hombre*, el ser humano sin límites, en lucha con la existencia: mericanizad y universalidad se realizan en él. Se está engendrando nuestro mito. Pero muchos años habrán de transcurrir antes de que nuestra colectividad acumule sustancia suficiente de tradición, de anhelo y de recuerdos para llevar el mito a su expresión dramática.

-

Hemos querido poner sintéticamente el génesis social de la poesía; presentarla como forma vital, imprescindible, de la existencia humana. Y lo hemos intentado no sólo para alcanzar su medida, sino para fijar su valor. Si la poesía es una forma de vida necesaria, ¿cuál es su valor?

Me avergüenzo de esta interrogación utilitaria. El hombre que se pregunta para qué sirve la vida no merece vivirla.

Al preguntarnos el valor de la poesía estamos poniendo en duda, no sólo el valor de la belleza, que es intrínseco y no admite discusión; sino el de la sustancia misma de la vida. Si la poesía no existiera, sería por no existir el sentido de la vida; y ésta no sería otra cosa que un mero abrir los ojos para volverlos a cerrar sin haber visto: el hombre viviría como el

idiota, para el que nada tiene significado. La poesía es la expresión del significado de la vida. He aquí que Martí ha escuchado la pregunta y le da respuesta:

¿Quién es el ignorante que sostiene en la poesía no es necesaria a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara.

La poesía que congrega o disgrega, y fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistencia mientras que aquella les da el deseo y la fuerza de la vida.

¿A dónde irá un pueblo de hombres que haya perdido el hábito de pensar con fe en la significación y alcance de sus actos? Los mejores, los que unge la Naturaleza con el sacro deseo de lo futuro, perderán en un aniquilamiento doloroso y sordo, todo estímulo para sobrellevar las fealdades humanas; y la masa, lo vulgar, la gente de apetitos, los comunes, procrearán sin santidad hijos vacíos, elevarán a facultades esenciales las que deben servirles de meros instrumentos y aturdirán con el bullicio de una prosperidad siempre incompleta la aflicción irremediable del alma, que sólo se complace en lo bello y lo grandioso.[3]

-

"¡La aflicción irremediable!" En ese estado quedaría el alma humana si no existiera la poesía. Ella es la suprema explicación de la vida, la que intenta decirnos para qué existimos, que sea algo más que la mera animalidad.

La poesía es creadora y animadora. Todos recordamos la lección mítica de Tirteo. El pueblo espartano, educado para la conquista, no pudo alcanzar el sentido de su misión histórica sino cuando recibió de labios del cantor ateniense su expresión poética. Para obtener un ejemplo próximo, no tenemos más que recordar las voces que animan y

[3] En el manuscrito no aparece registrada la fuente de donde se toma la cita, pero corresponde al texto de Martí "El poeta Walt Whitman", que puede encontrarse en *Ensayos sobre arte y literatura*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972, p. 157. (N. del E.)

crean la libertad de Cuba y arman los brazos de sus defensores: son voces de poetas: la de Heredia, que exalta, el primero con casi un siglo de avance, la visión profética de la Estrella de Cuba, "más brillante y serena que el sol", y la de Martí, que en palabras de fuego encendió el entusiasmo de los que, cuando él cayó, tal como lo predijo, "de cara al sol", han hecho posible que, sobre su modesta tumba, ondee la bandera deseada.

Se discute frecuentemente si la poesía de ello no tener un *propósito social*, entendiendo por ello si debe ponerse al servicio de las causas políticas y sociales. Esa discusión es superflua. La verdadera poesía no se crea voluntariamente ni se escribe por deber. Es la expresión de *lo que es*, y por lo tanto hace suyos siempre los motivos sociales, no en la forma limitada y mezquina de un artículo de propaganda, como algunos pretenden y hacen, no en esa forma externa, falsa y transitoria, sino diciendo el verdadero dolor, el anhelo profundo, la esperanza de futuro de la humanidad en lucha.

Diciendo la palabra del futuro, porque la poesía es innovadora y precursora. Si queremos indagar el sentido del porvenir, sólo la poesía puede dárnoslo. ¡Cuántas obras, desconocidas y negadas con burla en su tiempo, han obtenido su realización en épocas posteriores, que el vate había previsto! Al poeta corresponde sembrar la palabra nueva, sabiendo que sólo fructificará más tarde. "Dentro de medio siglo seré comprendido", dijo Sthendal.

Otra misión, más penosa y grave, corresponde a la poesía: la de ser urna que conserve la cultura en los momentos de crisis, para que puedan hallarla y heredarla las generaciones venideras. Así, cuando, con el Imperio Romano de Occidente, fue destruida y aparentemente abolida para siempre la cultura pagana; y la cultura cristiana naciente produjo sus primeros balbuceos en lengua bárbara, sobre las aguas del diluvio sobrevivió, como paloma que llevara el olivo, en signo de bonanza futura, el verso de Virgilio. En sus palabras y en sus máximas se sostuvo el espíritu clásico a través de la Edad Media, acompañando al hombre medieval —como a Dante a través del Infierno—, hasta el umbral de los celestes días del Renacimiento, en los que revivió la cultura pagana, sólo en apariencia muerta, y sumándose a la cristiana, ya en estado de madurez, dio como resultado la cultura moderna.

En los rudos tiempos que atravesamos hoy, ésa es la más grave misión de la poesía. Tan terribles amenazas pesan sobre la civilización actual, que no es posible afirmar que nuestra cultura pueda sostenerse mucho tiempo. La guerra, llevada hasta límites extremos en su capacidad destructora, acabará de demoler el edificio que vacila porque no lo sostienen ya pilares de fuerza moral y espiritual. Los mismos descubrimientos científicos de que nos enorgullecimos ciegamente, sin ver que no eran más que medios que lo mismo podrían cooperar a los fines del bien que a los más perversos propósitos, los mismos descubrimientos científicos, digo, coadyuvarán a hacer más completa la catástrofe, cuyas consecuencias no son hoy calculables. Pero "la guerra no matará la poesía", se ha dicho recientemente en una reunión de poetas europeos. El eterno héroe trágico, la humanidad, no ha de perecer. Resurgirá de su muerte aparente para crear de nuevo, una vez más, el mundo. Para ello necesitará mantener a salvo, a través del desastre, su poder de esperanza, de fe, de creación, su capacidad para comprender y estimar la vida, su confianza última en los destinos de la especie. Todas esas fuerzas se concentran en la íntima noción de la armonía universal que es la poesía; que no es un género, ni una manera externa, sino un estado colectivo por el que el espíritu humano afirma su existencia, su perseverancia y su inmortalidad.

La crítica[1]

El término *crítica* suele engendrar en el lector poco experimentado una sensación en que se mezclan el temor y el respeto. Un crítico, le parece, es una autoridad casi indiscutible, y el lector novel tiende a aceptar las conclusiones y a adoptar las opiniones de los críticos tan ciegamente que no se da cuenta a veces, al citarlos, de que las opiniones de diferentes críticos no concuerdan entre sí.

En los estudios literarios —dicen Wellek y Warren en su interesante *Teoría de la literatura*— la historia de la crítica es el centro de las disciplinas literarias, y esa historia sólo se puede estudiar por el método comparativo. El hecho de que la crítica deba ser apreciada históricamente y estudiada comparativamente nos indica hasta qué punto su valor es relativo.

La función crítica no es algo ajeno al común de los hombres; no es ajena, especialmente, al lector. Todo lector, consciente o inconscientemente, tiende a analizar lo que experimenta al leer; se da cuenta, si es atento, de que en su mente se está verificando un proceso cuyo término será una actitud hacia el libro leído. En esto el lector no se diferencia del crítico: toda lectura reflexiva es crítica; todos somos, ante una obra de

[1] Intervención en el Curso de Apreciación Literaria, ofrecido en el Lyceum y Lawn Tennis Club, La Habana, 1954.

arte, críticos improvisados, como todos somos, ante la vida, moralistas y filósofos.

El crítico profesional, según Saint-Beuve, no es más que una persona que sabe leer y puede enseñar a otros lo que sabe. Esa capacidad es un don que no todos poseen en el mismo grado, aunque se educa por el estudio y la práctica. El que es capaz de comprender, interpretar y juzgar al artista creador, es, tanto como él, un elegido.

El crítico es capaz de llegar a conocer la personalidad de un escritor tanto como el escritor mismo (algunos teóricos piensan que puede conocerla mejor que el escritor). Es él quien penetra en los personajes y pasa a través de las experiencias que la obra presenta. Lee para pronunciar un juicio, y a diferencia del lector común, formula ese juicio para hacerlo llegar al público; ocupa así el puesto de mediador entre el artista literario y el lector; completa, interpretándola, la experiencia del creador, y la del lector, enriqueciéndola. El lector común recibe del crítico nuevas luces para apreciar las obras literarias.

La crítica, además de darnos una interpretación, nos da un juicio, y ese juicio reposa sobre cierto concepto de los valores literarios. Ese concepto no es ni unánime, ni universal, ni inmutable. La historia de la crítica es una sucesión de teorías que aparecen, se desarrollan, decaen y ceden el lugar a nuevas teorías. Hay crítica clásica, romántica, impresionista, expresionista; pero lo importante en medio de esa diversidad, es hallar la unidad. Partiendo de la idea de Saint-Beuve, veremos el *a b c* de la crítica en el arte de leer. El crítico lee como filósofo: examina las ideas, su génesis, su evolución, sus relaciones, su orientación, la interpretación y aplicación que tienen en la obra. Lee como historiador, tratando de reconstruir la visión del autor de otra época, sin limitarse a sus impresiones personales de hombre de su tiempo. Lee como artista, saboreando la calidad espiritual y el encanto de la forma. Después de leer, juzga. ¿Qué se propone juzgar? La crítica literaria puede estudiar al escritor, su formación literaria, su personalidad; o puede estudiar una obra aislada, sus fuentes, su estructura, su significación, su influencia; o la obra completa de un autor; o uno o varios grupos de escritores; o determinadas escuelas o períodos literarios, o, ya en terreno más amplio, el conjunto de la literatura de un país o de una lengua, o la

literatura comparada de varios. Puede la crítica emplear muchas técnicas, y adoptar numerosas formas. Bajo la influencia del desarrollo de las ciencias, ha llegado a ser, además de estética, filosófica o histórica, biológica, sociológica y psicológica; estos últimos aspectos se han desarrollado sobre todo en los cincuenta años que van de nuestro siglo.

Pero la esencia de la crítica, por encima de escuelas, técnicas y formas, es la inteligencia y apreciación del pensamiento y la forma literaria, y su expresión, a su vez, en forma literaria.

Hay en esto un problema que elucidar. *Crítica* es una palabra que en su origen griego significó *juicio*. ¿Cuál es, pues, la función crítica esencial, la evaluación o la exégesis? Hoy en día muchos ensayos llamados críticos no ofrecen ninguna evaluación de rango o mérito comparativo ni absoluto, sino solamente una interpretación de una obra o de un autor. Ésta se solía llamar, en los textos de antes, la crítica "impresionista", y se diferenciaba de la crítica evaluativa, llamada "objetiva". Esa diferencia es, en la práctica, difícil de aplicar. En la práctica, la crítica impresionista suele ser una forma de juicio de valor formulado por un perito, cuyo gusto puede servir de guía al desarrollo de otras sensibilidades. Y un gran crítico no podrá evitar erigir a veces sus impresiones personales en principios. La separación entre la exégesis del significado y el juicio del valor de una obra es casi siempre imposible de aplicar. Una evaluación que vaya más allá de una lista graduada de autores y obras basada en ciertos principios de teoría literaria y ciertas autoridades, necesariamente tendrá que analizar y comparar; y de igual modo, el ensayo más interpretativo, llevará implícito un juicio de valor si conlleva una apreciación estética. Comprender e interpretar conducen directamente a juzgar, aunque el juicio esté como esparcido o diluido en el texto de la crítica, en lugar de hallarse formalmente expresado al final, en un período o en un sumario. En resumen, no existe contradicción entre estas dos formas de crítica, que podemos llamar, con mayor exactitud, de juicio implícito y de juicio explícito. En una predomina la sensibilidad, en la otra, el razonamiento apoyado en el saber teórico. Ambas son necesarias, en mayor o menor grado, para la crítica completa.

Hemos dicho que la crítica puede adoptar diversos puntos de vista, que pueden relacionarse con la historia, la filosofía o la ciencia. Pero es esencial en la literatura el aspecto artístico puramente literario. La literatura debe ser juzgada ante todo desde un punto de vista que se relacione con su naturaleza y su función. No es esto decir que en la literatura no caben elementos de todas clases. La literatura hace uso de ideas y principios, literariamente empleados como parte integrante de la obra, como materia. Lo que se considera literatura "pura" es la literatura que no tiene finalidad práctica ajena a sí misma: de propaganda o incitación a la acción, o de intención científica: datos o información. Los teóricos no quieren decir con esto que la literatura "pura" no tenga elementos que, separados de la obra literaria, no puedan ser tomados en sentido práctico o científico. Pero la obra literaria no los habrá empleado primariamente con esa finalidad. Se da el caso, además, de que una obra literaria pueda ser escrita como literatura "pura", e interpretada, para decirlo con la palabra adoptada por los franceses, como literatura "comprometida". Se cita (por Wellek y Warren) el caso de la obra de Gogol, *Almas muertas*, que fue mal interpretada, aun por los críticos profesionales, juzgándola como obra de propaganda, lo que no se justifica por su compleja organización artística.

La obra literaria es un objeto estético, porque proporciona una experiencia estética; pero hemos admitido que puede contener otros elementos, aunque los ha de fundir en su estructura artística. ¿Es posible, por lo tanto, juzgar una obra literaria con criterio puramente estético? T. S. Eliot sugiere que se juzgue con criterio estético todo cuanto en una obra sea puramente literario, pero que la "grandeza del sentido" de la literatura se juzgue con criterio extraestético. Una escuela de crítica contemporánea, la llamada "formalista", se limita al criterio estético; es decir, a juzgar la estructura artística de la obra literaria, la que hace que sea "literatura". Pero el problema es qué no es posible separar el material y la forma en una obra de arte. Tal vez sea más exacto decir que el criterio para juzgar una obra literaria en total ha de ser algo más que estrictamente estético, o por lo menos, que al término "estético" tendrá que dársele, en ese caso, un sentido más complejo que el formalista. Las abras literarias que son admiradas en todos los tiempos, dice George Boas, lo son porque poseen una "multivalencia", porque su valor estético

es tan rico y comprensivo que incluye en su estructura una variedad capaz de satisfacer a todas las épocas. Dice Eliot que, en un drama de Shakespeare,

> para los espectadores más sencillos hay el argumento, para los más reflexivos, los personajes y el conflicto de caracteres, para los más literarios, las palabras y las frases, para los dotados de sensibilidad musical, el ritmo, y para los dotados de mayor entendimiento y sensibilidad superior, un significado que se les va revelando gradualmente...

Parece, pues, que dada la diversidad de material que cabe en la obra literaria: ideas, caracteres, experiencias y formas del lenguaje, si el artista realiza una perfecta integración, el valor de la obra se elevará en proporción a la riqueza y variedad del material integrado. Diríamos, con Bosanquet, que hay en literatura —como en las otras artes— una belleza o calidad estética que puede ser "fácil" o "difícil"; que la belleza "difícil" será la que se logre con un material del que no es sencillo extraer la belleza, como lo doloroso, lo feo, lo extraño o lo demasiado elevado; y la belleza "difícil" y la "grandeza" de que habla Eliot serán una misma cosa. Donde hay grandeza habrá complejidad, tensión y amplitud. El siglo XVIII llamó a esta forma de la belleza lo "sublime". Pero, como vemos, para algunos críticos esa grandeza o sublimidad se determina por un juicio que apela a un criterio extraestético, que les parece necesario para establecer el valor artístico de las obras que expresan los más altos valores de la vida humana.

Antes del siglo XIX, las discusiones sobre valores literarios solían tener como punto central el rango o jerarquía entre los autores, tomando como modelos a los clásicos, especialmente los antiguos griegos y romanos. En el siglo XIX, el interés en el conocimiento de otras literaturas: las nórdicas, las orientales, las literaturas de la Edad Media, produjo un cambio en esta forma de juzgar. Se apreció que no sólo hay clásicos de valor inmarcesible, sino que hay obras y autores que, como valores, suelen ascender y descender luego hasta desaparecer, o que pierden temporalmente su importancia estética y vuelven luego a ganarla. El criterio moderno se inclina, sin duda como reacción, a un excesivo relativismo. El justo medio sería lo deseable. Toda gradación de valores ha de tener en cuenta que el

rango en literatura será siempre relativo y comparativo, y que mientras nuevos nombres puedan entrar en la lista, siempre se producirán alteraciones. Además, cada época encuentra nuevos méritos o rechaza criterios que parecían establecidos, aun en obras importantes de los autores considerados clásicos. Las obras de arte de valor perdurable atraen a diferentes generaciones por diferentes motivos; y las obras de menor valor pueden ganar en reputación dentro de un período en que la literatura de actualidad tenga afinidades con ellas, o por el contrario, esas obras pueden dejar de ser estimadas en ciertos períodos por opuestas razones.

Es justo afirmar que todo valor que se descubra en una obra ha estado siempre presente en ella, que no es algo que se agrega; lo que sucede es que la comprensión humana es limitada, mientras que los valores del arte son ilimitados como la vida y la naturaleza, y siempre será posible descubrir en ellos nuevos elementos. Por numerosas y diferentes reacciones que integran un interminable proceso, una obra de arte alcanza importancia colectiva; pero la posición que ocupa es siempre dinámica. Hay que recordar esta circunstancia cuando se lee crítica.

Quizás, antes de nuestros días, la discusión crítica ha hecho resaltar en exceso la función evaluativa y no lo suficiente la de análisis y exégesis. Aun etimológicamente, la raíz griega de *crítica* significaba "cortar", "distinguir", tanto como "juzgar". La variación misma de los criterios en que se ha venido basando la crítica es instructiva para el lector. Es útil observar, en el desarrollo histórico de la crítica, qué actitudes han persistido, qué puntos de vista se han modificado por el cambio de las circunstancias, qué juicios o criterios han sido efímeros. Porque, aunque no hay progreso en el arte, nuestro conocimiento del arte crece por acumulación. Aunque el crítico o el lector no sean tan grandes como sus predecesores, gozan hoy del privilegio de beneficiarse de la contribución de aquéllos, de utilizar técnicas y aplicar experiencias que sobrepasan cualquier elaboración del pensamiento individual o el colectivo de determinada época.

Algunos estudiantes, acostumbrados a memorizar, de los textos, pasajes de crítica sin parar mientes en ella, no creen que pueda servir para ninguna otra finalidad que no sea repetirla y librarse así del penoso trabajo de pensar por sí mismos. Por el contrario, la

crítica, en cualquier campo que se aplique, es el ejercicio de la mente que sirve al hombre para orientarse en un mundo aparentemente accidental y contradictorio. El sentido crítico nos lleva a observar, describir, clasificar, comparar, interpretar y llegar a un juicio de valor, y su ejercicio exige una actitud dinámica que conduce a una constante revaluación. La historia, la ciencia, la filosofía, aun la teología, tienen que hacer aplicación constante de sistemas críticos. El arte también. En la época en que el campo del conocimiento humano era muy restringido, la crítica tenía sistemas relativamente sencillos. A medida que aumentan nuestros conocimientos y el universo y el mundo se complican para nosotros, los sistemas críticos se hacen más complejos, difíciles y sutiles. El ser humano, pues, no puede existir sin poner en ejercicio su sentido crítico.

Aun la literatura de ficción lleva implícita una crítica de la vida. Podría afirmarse que el ser humano no puede pensar reflexivamente sin criticar, sin analizar para llegar a sintetizar luego. Vista desde ese punto de vista, la crítica literaria es la crítica de otra forma de crítica. Si nos permite observar un fuerte temperamento, una mentalidad penetrante, en sus reacciones al ponerse en contacto con otros temperamentos y mentalidades, nos habrá dado una obra de arte.

Se puede leer a un gran crítico por el placer de apreciar su obra como literatura; pero no será lo mismo que leerlo para comparar nuestras ideas con las suyas y apreciar su opinión.

Esta última forma de leer crítica es un problema para muchos lectores. Alguno piensa: Si un buen crítico piensa de tal manera, ¿para qué ponerme en desacuerdo con él? ¿Cómo voy a comparar mis opiniones con las suyas? Pero he aquí que dos críticos notables pueden estar en desacuerdo. ¿Cómo no enfurecerse y desesperarse?, piensa el lector que está tratando de formarse un criterio.

En verdad, hubo una época, que se prolongó hasta el siglo XIX, en que era usual que la crítica se ciñera a un criterio absoluto. Se originó ese criterio en una falsa interpretación de Aristóteles, que sirvió de base a la crítica medieval y renacentista. Las reglas para escribir bien había que encontrarlas en Aristóteles, en Horacio y los retóricos romanos. La literatura antigua era la única literatura "correcta". Por supuesto, la reacción individual del lector o del crítico

se reducía a una mínima expresión. La limitación de los antiguos era la introducción necesaria para ser aceptado por la crítica; aunque siempre hubo genios como Shakespeare o Lope, que no cabían bien en el molde. Por eso el siglo XVIII se olvidó de Chaucer y criticó adversamente a Shakespeare, y en España quiso olvidarse de Lope y Calderón. ¿Voltaire no dijo que Shakespeare era un bárbaro ebrio? Y en Inglaterra misma, ¿el doctor Johnson no declaró su preferencia por el teatro de Addison? En todo ese período el lector pudo sentirse apoyado y seguro. Los modelos adoptados por los críticos le podían servir para poner a prueba toda la literatura.

A partir del romanticismo, esa dependencia de la autoridad y respeto a los modelos clásicos empezó a decaer, y hoy en día no puede servir de base a ninguna crítica sería, aunque su espíritu sobrevive —sin duda por la fuerza del hábito— en ciertos textos escolares.

El extremo opuesto se alcanzó con el fin del siglo XIX, con la teoría y métodos que Anatole France puede ejemplificar: la teoría de la crítica como "aventura del espíritu entre obras maestras". Frente al método antiguo, objetivo e impersonal, se elevó el método personal y subjetivo. La crítica era el producto de una relación individual entre escritor y crítico. La mayor parte se confiaba al temperamento y a la intuición. Un gusto personal, disciplinado por la lectura y el estudio, se aplicaba con libertad al análisis y juicio de la obra literaria, sin tomar en cuenta, como modelos al menos, las obras de la Antigüedad. Por supuesto, en manos de un crítico de gusto exigente, este método se ha aplicado con definido criterio estético. En manos de personas menos preparadas, no ha sido más que la expresión de preferencias personales sin apoyo de disciplina alguna. Este método de crítica impresionista ha predominado hasta hoy y sólo ahora empieza a ceder el puesto a un criterio más exigente de lo que debe ser el análisis literario que conduzca a la opinión crítica. Ese análisis, se reconoce hoy, tiene que basarse en la referencia a una escala de valores. Lo que hoy se intenta es dar a esa escala suficiente flexibilidad para que no sea ajena a la relatividad del juicio individual.

La insostenible tesis del absolutismo (escriben Wellek y Warren) y la antítesis igualmente insostenible del relativismo, tienen que ser reemplazadas y armonizadas en una nueva síntesis que haga de la

escala de valores un instrumento dinámico, pero no la suprima. El "perspectivismo", que es el nombre que damos a este concepto, no presenta una anarquía de los valores, una glorificación del capricho individual, sino un proceso por el cual se llega a conocer el objeto desde diferentes puntos de vista, que a su vez pueden definirse y estudiarse críticamente.

Como hemos indicado anteriormente, la interpretación y el juicio de valor se unen para darnos la crítica completa, y en la obra, la estructura, la forma expresiva y el valor de significado o sentido se estudian como aspectos de un solo problema, que no pueden aislarse artificialmente sino apreciarse en su conjunto.

El lector de hoy no tiene ya la seguridad de que pudo gozar el lector del siglo XVIII, pero no debe ser difícil para él escoger críticos que le ofrezcan conocimiento y guía para la lectura. Qué críticos elija de preferencia, será una decisión que dependa, en gran parte, de su propio temperamento. Entre críticos de diversa opinión y temperamento diverso, su propia inclinación lo decidirá a escoger. . El crítico moderno no le puede ofrecer un esquema rígido de acuerdo con el cual decidirse al elogio o a la censura, pero le dejará ver claramente en qué basa sus opiniones; le presentará un punto de vista, arrojará luz sobre él de todos lados, con referencias al pasado y al presente, a la literatura a que pertenece la obra que critica y a otras literaturas; dejándolo en libertad, en todo momento, de pensar lo que quiera, y admitiendo que pueden existir otras maneras de juzgar. El lector podrá elegir un crítico erudito y atento al detalle, o un crítico analista e irónico, o un crítico más atento a destruir que a construir, o un crítico de tono didáctico, o uno interpretativo, de viva sensibilidad, según le agrade; o puede gustar, precisamente, de leer varios críticos y apreciar sus diferentes temperamentos y puntos de vista y espigar en campos diferentes. Todos los buenos críticos coincidirán en lo fundamental: en respetar la personalidad literaria del autor. La labor del crítico es hacer sentir al lector lo que él, como crítico, descubre en el escritor. No tratará de presentarlo como no es; no lo comparará con autores a quienes no es comparable, no tratará de falsificar su mensaje. Describirá., analizará, comparará, interpretará con toda la fidelidad posible. Establecerá una relación entre el lector y el autor y los dejará uno frente a otro, en libertad

de hacerse amigos o antagonistas. Pero al escribir su interpretación de lo que el autor ha querido decir en su obra, nos habrá transmitido un mensaje que puede poseer rasgos de inmortal belleza; puede, el crítico, darnos una obra de arte tan hermosa como un poema. Quiero recordar aquí, como ejemplo, el ensayo crítico de Azorín —incluido en el libro *Clásicos y modernos*— sobre *Persiles y Segismunda*, obra de Cervantes que, por mucho que el autor mismo la ponderara, se había juzgado generalmente mediocre. La crítica de Azorín abrió sobre esa obra, nuevas, sorprendentes perspectivas. Y aun cuando la opinión nuestra pueda, al leer la obra de Cervantes, diferir de la del crítico, su ensayo es bello por sí mismo, nos inspira un sentimiento estético a la par que nos hace reflexionar porque el crítico no sólo comprende, sino siente vivamente; posee lo que Lemaitre se quejaba de no hallar en Brunetiere: *"l'accent de la sympathie"*.

Persiles y Segismunda es uno de esos libros que la crítica moderna ha rescatado del olvido, descubriendo en él sentidos que otras épocas no percibieron.

El *Persiles* de Cervantes [dice Azorín] es uno de los más bellos libros de nuestra literatura; no se ha parado atención en él. Bello libro que comienza a tener para nosotros los modernos una trascendencia y un encanto profundos. Figuras singulares desfilan por sus páginas.

El crítico las va evocando:

Rosemunda, domadora de las cervices de los reyes y de la libertad de los más exentos hombres, ahora desterrada, lo mismo que el gentilhombre Clodio, de Inglaterra, donde ambos habían sido poderosos; el rey Policarpo, rey shakespereano, rey caduco y casi decrépito pero que se enamora de una linda muchacha; y una muchedumbre de otros personajes. ¿Pero dónde los encontramos? He aquí lo extraño: este tropel de los personajes del *Persiles* anda peregrinando por mares, desiertos e islas misteriosas. ¿Qué se proponen? ¿Cuál es su sino? Unos proceden de Inglaterra, otros de Italia, otros de España. Todos marchan hacia lo desconocido. Cada uno conoce de los demás el nombre —tal vez supuesto— y algún detalle de su historia próxima. Pero su conocimiento mutuo no se extiende

más allá del tiempo que llevan navegando juntos. Todos desconocen sus vidas pasadas. ¿Qué trágico sino los ha reunido en esta nave que camina entre los hielos del Septentrión, o en esta isla inhabitada en que esperan el crepúsculo de la larga noche hiperbórea? Nadie sabe de dónde vienen ni dónde van. "Perdiéndose aquí, anegándose allí, llorando acá, suspirando acullá", dice uno de los personajes... Así, entre angustias, y suspiros y naufragios, caminan todos. ¡Qué sentido más trágico el de este libro! ¡Qué sentido más trágico para nuestra moderna sensibilidad! Cervantes tiene una frase suprema hablando de estos personajes del *Persiles*; una frase henchida de melancolía, de fatalidad y de misterio, que nos hace soñar y nos deja llenos de inquietud. "Todos deseaban, pero a ninguno se le cumplían sus deseos", .escribe el poeta. Un deseo siempre anheloso, un deseo errante por el mundo, un deseo insatisfecho, un deseo que siempre ha de ser deseo: eso es el libro de Cervantes.

En su peregrinar por los mares a islas septentrionales, esta gente errática e infortunada ha llegado al palacio del rey Policarpo. Estas gentes son españoles, italianos, ingleses, que no saben a dónde van ni se conocen mutuamente; nadie sabe el pasado de nadie; todos sospechan en los demás una historia infausta y dolorosa; hay en cada uno, respecto de los demás, cuando los demás hablan, un gesto equívoco, un gesto de duda, acaso de desconfianza, y sin embargo, todos marchan en tropel hacia lo desconocido, por piélagos misteriosos y por tierras llenas de desolación y de peligros. El azar los ha reunido a todos... Todos, sin preocuparse aparentemente de la suerte del compañero con quien caminan, ni de su pasado, ni de sus ocultos designios, siguen su rumbo fatal y desconocido. ¿No es ésta también la vida humana? ¿No puede esto ser un símbolo del poeta? En el piélago de pasiones, de ambiciones ajenas, de contrapuestos intereses, de codicias, de envidias por el que caminamos, ¿cuál va a ser nuestra suerte? ¿Qué es esta mano que, en apariencia cordialmente, estrecha la nuestra? ¿Qué es esta sonrisa que a nosotros se dirige? ¿Qué hay en esta afectuosa solicitud y en esta deferencia? Y sobre todo y aparte de esto, en un momento crítico, supremo, en uno de esos momentos que surgen en nuestra vida, como esas montañas de hielo en los mares septentrionales, ¿cuál será nuestra actitud? ¿De qué modo —piadoso o inexorable— sortearemos el lance terrible?

El crítico analiza largamente el asunto y el proceso de desarrollo del libro, y nos dice cómo en él una larga sucesión de misterios aparecen y quedan en suspenso, como si todo estuviera envuelto en una niebla de ensueño; pero cómo nuestra curiosidad se mantiene siempre despierta con nuevas incitaciones.

Cuando leemos por primera vez el *Persiles* nos preguntamos: ¿encontraremos más adelante la clave del misterio?

¿Quedará esto también así, como queda en la vida, como queda cuando hacemos un viaje y nos enteramos, fragmentariamente, de algo que ya no podremos completar?

El *Persiles* es el libro que nos da más honda sensación de continuidad, de sucesión, de vida que se va desenvolviendo con sus incoherencias aparentes. Otros libros nos dan la impresión de un plano en que se muestran los acontecimientos y las figuras en una visión simultánea. En el *Persiles* todo es sucesivo, evolutivo; pocos libros tan vivos y tan modernos como éste. La vida pasa, se sucede, cambia en estas páginas. No es nada este episodio que nos parece insignificante, y sin embargo ¡cuán hondo llega a nuestra sensibilidad! No tiene gran relieve esta figura —cuatro rasgos— que se nos antoja vulgar, y a pesar de eso ¡con qué profundidad se queda grabada en nuestro espíritu! Atrás, a lo lejos, a lo largo del camino van quedando cosas, como en la vida, como en el tiempo.

Cuando se acaba de leer el largo ensayo crítico de Azorín, del que hemos citado sólo algunos párrafos, notamos que, por desaficionados que seamos a la lectura de obras poco comunes, se nos ha despertado un vivo deseo de leer el *Persiles*. Queremos enfrentarnos con esos misterios; a través de esos mares nebulosos queremos navegar, buscar y ver qué nos ofrece ese libro vago y complejo como la vida. El crítico ha cumplido así una de sus más importantes misiones: orientar al lector hacia el libro. Cuando el crítico expresa su juicio, descubre ante el lector el mundo de una obra y lo incita a explorarlo. Acaso lo que el lector encuentra en ese mundo no coincida con lo que halló el crítico; pero le debe la orientación. Y más que la de señalar defectos, vale, en la crítica, la función de hacer resaltar cualidades. Don Quijote —o su autor— decía que "no hay libro tan malo que no tenga algo bueno", y deseaba que los censores

fuesen más generosos y no se detuvieran en pequeñas manchas sobre la faz del sol. El mejor crítico no es acaso el más severo, sino el que sabe llegar a las grandes síntesis, y no halla ni un libro enteramente sin mérito, ni un hombre enteramente sin virtud.

El lector y la crítica.[1]

No siendo yo ni artista, ni creadora de obras literarias, ni crítico profesional, no me pude explicar, cuando se me invitó a tomar parte en este forum, por qué se me extendía esta invitación. Me he preguntado qué papel podría representar aquí, entre artistas y críticos, quien no lo es, y he estado a punto de rehusar la invitación: por disciplina no lo hice. Reflexionando luego, he llegado a la conclusión de que puedo aparecer aquí como miembro de un sector al cual de manera muy especial interesa la crítica literaria, ya que mi misión profesional es enseñar a leer. Enseñar literatura no es, no debe ser en esencia otra cosa que enseñar a leer, cultivar en otros como en nosotros mismos el gusto por la lectura. El sector que puedo representar aquí —sólo por ser uno de sus miembros— es el de los lectores, de esos que ya en el siglo XVIII el Dr. Samuel Johnson designó con el nombre de "The Common Readers": los simples lectores.

Leer debe conducir a comprender; comprender, a juzgar. Todo lector inteligente, esté o no consciente de ello, tiende a analizar lo que experimenta al leer, y si es atento, se da cuenta de que en su mente se está verificando un proceso que determinará una actitud hacia el libro leído. En esto el lector no se diferencia del crítico: toda lectura reflexiva es crítica; todos somos, ante la obra de arte, críticos improvisados.

[1] Transcripción del original manuscrito. No está fechado; sin embargo, por su contenido y estrategia de comunicación, parece haberse redactado en los años sesenta.

Pero llegar a leer bien presupone una orientación adecuada. No sólo se trata de leer bien, sino de leer lo bueno, y sobre todo lo excelente, como quería Goethe. Para recibir esa orientación el de ahora depende de dos guías: la escuela y la crítica.

En el proceso de formar su gusto literario el lector se ha de poner en relación con dos grupos de obras —dentro del orden del tiempo: las que pertenecen al pasado y las de actualidad.

Las obras del pasado suelen estudiarse según el criterio histórico seguido en las escuelas y aplicado en los textos. Entre las fuerzas que determinan la formación del gusto literario, la escuela —la Universidad especialmente, y a ella nos referimos— representa un papel importante: la instrucción que dé en el campo de la literatura debe desarrollar en los alumnos la apreciación de los valores artísticos a través de lecturas ejemplares.

Es carácter esencial de la Universidad desde hace siglos elegir esas lecturas de las obras de los autores llamados clásicos —o los ya considerados en categoría semejante—: es decir, de los que han alcanzado reconocimiento general a través del tiempo. Sobre ellos la crítica ha establecido ya criterios definidos y hasta cierto punto estables. El propósito de la Universidad es dar a conocer valores ya establecidos, manteniéndose al margen de las veleidades del gusto en otros campos.

Pero eso no significa que la Universidad debe ceñirse —como a veces lo ha hecho— a un culto ciego del pasado. La Universidad a veces ha dejado de cumplir su misión orientadora al no juzgar digno de estudio nada que no esté recubierto por la pátina del tiempo y rechazar el estudio de lo nuevo, aun de lo ya ha admitido y admirado en otros círculos interesados en la creación literaria. Si se estudiaba ocasionalmente la literatura contemporánea se hacía superficialmente, juzgando que el estudio de lo nuevo carecía de base científica. Esto produjo la disociación entre la Universidad y la literatura activa. Los alumnos perdían el interés en los clásicos que estudiaban porque no se relacionaba el estudio de las obras perennemente válidas con los valores del mundo actual. El lazo entre la Universidad y la labor de los críticos se debilitó. (En una época las normas de ambos habían coincidido). Los círculos de la crítica literaria llegaron a no tener relación con la Universidad. La enseñanza literaria se anquilosó.

Hoy, las Universidades progresistas dan la mayor importancia a formar en los alumnos la capacidad de juicio crítico en materia de arte literario, y se van afirmando en el propósito de desarrollar en ellos la comprensión de la literatura actual. Pero por supuesto la tarea de la Universidad no puede ser dar a conocer *le dernier cri* en materia literaria a alumnos aún inmaduros: hay que darles ante todo los conocimientos básicos. El profesor de literatura, además, no es por lo general crítico profesional, ni dispone del tiempo en subprogramas densos de unir a la enseñanza de la literatura histórica la de la literatura de actualidad.

Nos parecen deseable —lo hacen ya Universidades extranjeras— invitar a las aulas universitarias artistas literarios y críticos de los que se pueda esperar un influjo animador sobre la juventud, para que ofrezcan cursillos y conferencias y discusiones sobre temas de actualidad, —tanto obras como orientaciones— para complementar la labor principalmente histórica de la enseñanza regular.

Fuera de los centros de enseñanza, es fácil ver que la función orientadora de la crítica debe ejercerse para guiar al lector en la selección de lecturas y la apreciación de obras recientemente publicadas. En nuestros días la creación de una obra literaria no significa nada más que su nacimiento. Su destino depende de muchos factores externos. En primer término, la editorial. En los países capitalistas muchas editoriales son empresas puramente comerciales en las que el criterio aplicado por el editor está subordinado al juicio del público anónimo. No se tiende a encauzarlo, sino a complacerlo. Esto determina un rebajamiento del nivel artístico de las obras editadas: su valor literario suele estar en razón inversa de su éxito de venta. En este caso orientan los que debieran ser orientados y el efecto es precisamente el contrario al que sería deseable: no la formación, sino la deformación permanente del gusto. Es la aplicación directa de la *boutade* de Lope de Vega sobre la necedad del vulgo: el editor crea la propaganda en favor de la obra, y logra que el lector que acaso pudiera desarrollarla renuncie a su propia capacidad crítica. Por otra parte, hay editoriales de bien orientada ideología que —así ha de ser entre nosotros— ejercen decisiva influencia sobre el gusto del público lector. La aparición de una obra literaria de una de esas editoriales hace pensar que ha sido previamente juzgada por críticos de competencia reconocida.

A veces, empero, la autoridad de esos asesores críticos parece ser desatendida o subordinada a criterios ajenos al arte literario. Debiera esa autoridad ser reforzada. El crítico bien orientado debe ser el principal propulsor del buen gusto literario.

El crítico que mayor influencia ejerce sobre el público lector es el que escribe regularmente en determinado periódico o revista, o hace transmisiones radiales y puede, en forma de intercambio, establecer una relación personal con los lectores. Estas publicaciones pueden determinar en no escasa medida la orientación del gusto del público, y el público, cada vez más, debemos aspirar a que sea todo el pueblo.

Hemos dejado muy atrás la época en que el crítico se erigía en enemigo del artista literario —naturalmente innovador— en nombre de las normas de una arte "clásico" o, por lo menos, pretérito. A fines del siglo XIX esa actitud cambió y el crítico se constituyó en mediador: se trataba de apreciar y comprender al artista; pero se erigió entonces en enemigo del público, del simple lector, al cual trató como a menor de edad intelectual, considerándolo privado del derecho a emitir juicios estéticos. Esto fue crear un nuevo dogma: el de que el público no es capaz de valorar al artista cuando surge. Y el criterio para valorar el arte llegó a parecer que debería ser su divergencia del gusto general.

Seguramente ese criterio extremo no podrá ser el que hoy impere, y esperamos que críticos y artistas literarios no desdeñarán asumir —junto a sus funciones de buscar y descubrir nuevas posibilidades de expresión artística, "una nueva voluntad de arte", dice un crítico alemán— la tarea de comunicarse con los lectores, de no separar de ellos su camino, y, sin asombrarse de su posible inclinación a las viejas formas, tratar de introducirlos a las nuevas. Siempre irá delante el crítico, pero ¿por qué no ha de seguirlo el simple lector? Los tiempos en que el hombre "culto" era un tipo especial, constituido por ciertos factores de clase social, caracterizado en el aspecto intelectual por determinados elementos estéticos e históricos, han pasado; surge una estructura social distinta, un nuevo concepto de hombre culto. Un nuevo criterio del gusto se dirige a un nuevo pú-

blico. Pero no empezará el gusto general a transformarse por sí solo. Han de aparecer primero los árbitros del nuevo gusto, a los que corresponde luchar por ejercer sobre la opinión general una función orientadora.

Índice onomástico

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

P

R

S

T

U

V

W

Z

Índice general